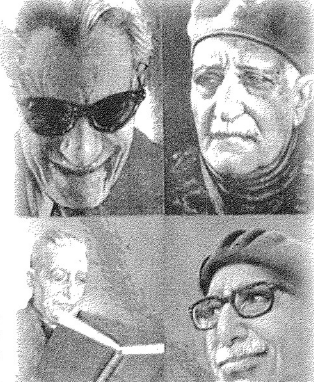


مهرجان القراءة للجميع



للفنان: جمال قطب

ماذا يبقى منهم للتاريخ



صلاح عبد الصبور



إهـــــداء 2005
الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة

ماذا يبقى منهم للتاريخ..

دراسات في أدب

- طه حسين
- توفيق الحكيم
- عباس العقاد
- إبراهيم المازني

صلاح عبد الصبور



مهرجان القراءة للجميع

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة / سوزان مبارك

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى

محمود عبد المجيد

الغلاف والإشراف الفنى

صبرى عبد الواحد

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقـديـم

- منذ خمسة عشر عامًا أطلقت السيدة الفاضلة سوزان مبارك فكرتها الرائدة عن مشروع القراءة للجميع، هادفة إلى إتاحة فرصة القراءة لجميع أفراد الشعب، بعد أن كانت أسعار الكتب قد وصلت إلى أرقام كبيرة لا تحتملها ميزانية كل راغب فى القراءة والمعرفة.
- ولاشك أن أى مؤرخ للحركة الثقافية فى مصر سوف يتوقف كثيرًا عند فكرة هذا المشروع، وأثره الكبير على الثقافة والمثقفين فى مصر فى نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادى والعشرين.
- وقد أسهمت الهيئة المصرية العامة للكتاب فى هذا المشروع «بمكتبة الأسرة» التى تصدر بانتظام منذ أحد عشر عامًا، وتستعد لخطوة أخرى من التطوير فى عامها الثانى عشر.
- لقد قدمت هيئة الكتاب على مدى السنوات من ١٩٩٤ إلى ٢٠٠٤م ومن خلال مكتبة الأسرة بسلاسلها المختلفة ٣١١٣ عنوانًا فى

مختلف فروع المعرفة، طَبعت منهـا أكثر من ٣٧ مليون نسخة وطرحتها فى الأسواق بأسعار زهيدة فى متناول الجميع، تبدأ من عشرة قروش وتتدرج، ولا تزيد عن ثلاثة أو أربعة جنيهات للكتب الكبيرة الحجم، أو متعددة الأجزاء.

- وهذه الأرقام تعطى دلالة لعدد المستفيدين من القرَّاء، ولعل جزءًا كبيرًا منهم من القراء الجدد.

- ولكن المستفيد لم يكن القارئ وحده فقد عادت الفائدة أيضًا على مجموع الكُتَّاب الذين أسهموا فى مكتبة الأسرة، وقد بلغ عددهم ١٣٦٨ كاتبًا كما عادت الفائدة أيضًا على المطابع، ودور النشر الأخرى التى شاركت فى المشروع. وبالتالى فالفائدة قد عمَّت كل الأوساط الثقافية المهتمة بالكتاب.

- وقبل انطلاق مكتبة الأسرة لعام ٢٠٠٥م خلال الشهر القادم نعيد طرح حوالى مائة عنوان فى ثوب جديد، ويُعتبر ذلك تقدمة لانطلاقة أخرى لمكتبتنا.

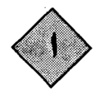
- فإلى اللقاء مع مكتبة الأسرة ٢٠٠٥م الشهر القادم بإذن الله.

القاهرة　　　　　　　　　　**ناصر الأنصارى**

مايو ٢٠٠٥

الفصل الأول

◈ طه حسين



المعالم الكبيرة فى أدبنا المعاصر هم: طه حسين.. والعقاد.. وتوفيق الحكيم.. والمازنى..

وهم جميعا أبناء جيل واحد، فطه حسين والعقاد فى السبعين أو فوقها بقليل، والمازنى، لو عاش، لكان فى السبعين الآن، وتوفيق الحكيم لا يكاد يصغرهم إلا بسنوات قلائل.

وهم قد أعطوا الأدب والفكر العربى أفضل ما استطاعوا حتى الآن، وبسطوا ظلهم الممتد الجناحين على أربعين سنة من تاريخنا الأدبى، وخاضوا المعارك الأدبية، وحاضروا وكتبوا، وارتفع معظمهم إلى أعلى المناصب، وأصبحت لهم القوامة على الأدب، والحق فى توجيه الحياة الأدبية؛ سواء فى المجمع اللغوى أو الجامعة أو مجلس الفنون والآداب.

وفى الأربعين سنة الماضية، التى تولى فيها أدباؤنا الأربعة الكبار، أمر القوامة على الحياة الأدبية، حدثت كثير من التغيرات الهامة فى صورة الأدب العربى فقد ولدت القصة العربية القصيرة والطويلة ونمت وازدهرت، وعرف الأدب العربى المسرحية بشكلها الحديث، وازدهر النقد والفكر، وأصبحت المقالة الأدبية فرعاً هاماً من فروع شجرة العمل الأدبى. وتجدد الشعر العربى تجدداً واضحاً.

والسؤال الذى يجب أن يلقيه الناقد لكى يعرف مكانة كل من الأربعة الكبار فى حياتنا الأدبية هو:

ماذا كان نصيب كل منهم فى دفع عجلة التطور، وفى تغيير شكل الحياة الأدبية العربية.

لا يجب أن يسأل الناقد حين يتحدث عن طه حسين أو العقاد أو توفيق الحكيم أو المازنى: كم كتاباً ألف؟ كم رواية كتب؟ كم مسرحية أنتج؟ لأن الكتاب الجيد أو الرواية المتقنة قد تصنع أديباً كبيراً، ولكنها لا تصنع أديباً تاريخياً.

والفرق بين الأديب الكبير والأديب التاريخى، أن الأخير يرتبط اسمه بتغيير جوهرى فى تاريخ الأدب، وينسب هذا التغيير إليه، ويستطيع الأدباء الذين يأتون بعده أن يستفيدوا من كشفه الأدبى، فيسيروا على هداه، ويتجاوزوه بعد أن مهد له الطريق.

إن قصاصاً مثل موباسان قصاص تاريخى، ليس معنى هذا أنه أعظم من كتب القصة القصيرة، ولكن معناه أنه أول من جعل القصة القصيرة فناً أدبياً واضحاً له معالم وأصول، وجاء بعده الأدباء الذين نستطيع أن نقول عنهم أنهم من أعظم من كتب القصة القصيرة.

وقد يتفوق بعضهم على موباسان. ولكن موباسان سيظل له فضل وضع القصة القصيرة فى مكانتها من دائرة الأعمال الأدبية.

ومثل موبوسان .. «بوالو» رائد الكلاسيكية، و «فيكتور هيجو» الذى بشر بالاتجاه الرومانتيكى فى مقدمته لمسرحية «كرومويل». و «دانتى» الذى جعل اللغة الايطالية لغة أدبية، بعد أن كان الأدباء يكتبون باللاتينية، وجيمس جويس الذى جعل من «المونولوج الداخلى» اتجاهاً فى كتابة القصة، وغيرهم.

فهل أدباؤنا الكبار تاريخيون، وما حظ كل منهم من تحويل مجرى التاريخ الأدبى العربى، وتغيير صورة الحياة الأدبية العربية.

ولنبدأ بطه حسين:

إن طه حسين رجل متعدد النواحى، هناك طه حسين مؤرخ الأدب، وطه حسين مؤرخ التاريخ الذى كتب عن عثمان بن

عفان وعلى بن أبى طالب، وطه حسين القصاص الذى كتب دعاء الكروان، وطه حسين الجامعى الذى تخرج على يديه جيل من الطلبة الذين أصبحوا أساتذة، والذين تأثرون كل التأثر بآرائه وأفكاره: وهناك أخيراً طه حسين، المعلم، وصاحب النظرية الواضحة فى الثقافة والتعليم، تلك النظرية التى أوضحها فى كتابه «مستقبل الثقافة فى مصر».

والغريب أن طه حسين رغم تعدد جوانبه، لا يطغى فى حياته جانب على جانب. وحين نذكر ـ نحن القراء ـ طه حسين، لا تتوارد إلى أذهاننا صورة معينة من حياته، هى صورة أشد وضوحاً من الصور الأخرى.. لا تطغى صورة القصاص على صورة مؤرخ الأدب ولا صورة مؤرخ الأدب على صورة المؤرخ للحوادث. بل تتوارد الصورة كلها مرة واحدة لتصنع شخصية طه حسين.. الشخصية الكبيرة فى حياتنا الأدبية.

وأمثال طه حسين من الرجال الموسوعيين الذين يشتغلون بكل شئ يأخذون من كل فن بطرف، لا يعيشون إلا فى الفترات الأدبية المتخلفة من حياة شعوبهم، لأن التقدم معناه التخصص حيث يدأب القصاص مثلا على الإجادة فى فن القصة، والتفوق

فى كتابتها والمتابعة لتياراتها، ويشغل المؤرخ الأدبى نفسه بالنظريات المحدثة فى كتابة تاريخ الأدب، ويخلص لها. أما فى عصور التخلف فإن المجال مفتوح للرجال الأذكياء المتطلعين، الذين يريدون أن يدلوا برأيهم فى كل موضوع، وأن يحاولوا الاسهام فى كل فن، لأن عندهم فضلاً زائداً من الثقافة والمعرفة، تلقوه نتيجة لظروفهم الشخصية، وهم يحسون أن الحياة حولهم مجدبة، وأن معاصريهم يرتعون فى بيداء الجهل والتخلف، وإن كل ما سيقولونه سيكون جديدا مفيدا، ولذلك يحرصون على إبراز ذكائهم وموهبتهم فى شتى الاتجاهات، دون أن يخلصوا لاتجاه واحد، أو تنمية موهبة معينة.

وهكذا وجد طه حسين الحياة فى شرقنا العربى حين عاد من بعثته. فلو حدث الناس عندئذ عن التاريخ العربى طبقاً للمقاييس الجديدة التى استمدها من دراساته، لفاجأهم مفاجأة كبيرة، ولو حدث الناس عن المسرح فى أوروبا لفاجأهم أيضا، ولو كتب لهم القصة لفاجأهم.. إنه يفاجىء الناس بكل ما يعمله، لأن أرض الحياة الأدبية أرض خراب راكدة، يستطيع كل إنسان أن يزرع فيها ما يشاء من نبت.

ومن الواضح أن نموذج طه حسين.. لن يتكرر فى حياتنا

الأدبية، والذين يسألون «من يخلف طه حسين؟» عليهم أن يردوا سؤالهم إلى أفواههم. لأن أحدا ما لن يخلف طه حسين، فى تنوع اتجاهاته، وموسوعيته، وإن كان هناك الآن قصاصون أفضل من طه حسين ومؤرخو أدب أصح اتجاهاً من طه حسين، وفلاسفة تعليم وثقافة أصوب نظرة من طه حسين، ومؤرخون للتاريخ الإسلامى أوسع اطلاعا من طه حسين، وعلماء باللاتينية والإغريقية أوثق معرفة من طه حسين.

لقد تفتت طه حسين، ونما فى كل اتجاه، ولن يكون هناك طه حسين «موسوعى» آخر.

ولكن طه حسين رغم موسوعيته، ورغم تعدد اتجاهاته، كان له أثر ملموس فى أكثر من ناحية من نواحى الحياة الأدبية.

ولنبدأ بطه حسين القصاص...



وكثيرا من القراء لا يعرفون لطه حسين من القصص إلا «دعاء الكروان» التى أصدرها فى عام ١٩٣٤ ، وقصة «المعذبون فى الأرض» التى أصدرها منذ عشر سنوات تقريباً، مع أن مؤلفات طه حسين الروائية كثيرة، تفوق فى العدد روايات توفيق الحكيم مثلا.

إن لطه حسين إلى جانب هاتين القصتين قصص «الحب الضائع» ، «شجرة البؤس» ، «أديب» ، «أحلام شهر زاد» ، «الوعد الحق» ، هذا إذا اعتبرنا كتابه «الأيام» ترجمة ذاتية ليست وثيقة الصلة بفن القصة. وراعينا أن النماذج التى تحدث عنها طه حسين فى كتابه «الأيام» ، هى نماذج حقيقية ، وإن جانب التاريخ والواقع فيها أكثر من جانب الخيال والموهبة. والمقدرة على الخلق.

ورغم ذلك، فإن طه حسين ليس صاحب اتجاه فى فننا القصصى المعاصر. وقصصه لم تترك أثر يذكر عند كتاب القصة الذين خلفوه. لا فى أسلوبها، ولا فى بنائها القصصى. ولا فى منهجها فى بناء الشخصيات.. والمؤرخ للقصة العربية الحديثة لا يتوقف كثيراً عند قصص طه حسين.

فلقد خرج معظم القصاصين المصريين المحدثين من معطف توفيق الحكيم لا من عباءة طه حسين. وتأثروا بعودة الروح ولم يتأثروا بدعاء الكروان، رغم أن المسافة الزمنية بين صدورهما لاتزيد عن سنة واحدة، بل إن الشخصيات التى يرسمها القصاص العربى المعاصر أقرب إلى سنية ومحسن وسليم منها إلى آمنه وهنادى والمهندس.

والغريب أن توفيق الحكيم حين أصدر قصته «عودة الروح» فى عام ١٩٣٣ لم يكن شيئاً مذكوراً. بينما كان طه حسين حينئذ فى أوج مجده الأدبى، كان كاتباً سياسياً كبيراً، وأستاذاً جامعياً لامعاً، ومؤرخاً أدبياً مسموع الكلمة، وناقداً يستطيع أن يرفع ويخفض بكلمة واحدة، ورغم ذلك فقد لمعت «عودة الروح» فى أفق القصة العربية. بينما توارت «دعاء الكروان» فى المكتبات، وفى أيدى المتخصصين.

ولعل السبب فى أن دعاء الكروان، لم تستطع أن تخلق اتجاهاً فى القصة العربية، أو تدعم مدرسة، إنها هى نفسها ليست قصة بالمعنى الذى انتهت إليه القصة فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. إلى جانب أنها ليست قصة مصرية. يلمح فيها القارئ هذا الطابع المحلى فى بناء الشخصيات وتطور الأفكار.

ولعل تخلف هذه القصة عن مستوى القصة الأوروبية فى عصرنا هذا يرجع إلى ما أثقلت به القصة من الزينة اللفظية والأسلوب المنغم، ومحاولة الشاعرية الخطابية.

إن أسلوب هذه القصة أقرب إلى أسلوب الشعر العربى القديم. فى جهارته وخطابيته. وفى تركيب جمله وفى ضجة موسيقاه، وانظر هذه الفقرة من «دعاء الكروان».

«إنى لأعرف هذه الظلال. لقد كنت فى ضلال إذن حين كنت أزعم لأختى فى بعض الطريق أن الأشباح بنات الليل، وأنها تكره ضوء النهار، ولا تستطيع أن تظهر فيه. والظلال ملحة فى المثول أمامى لا يصرفها عنى مطلع النهار. ولا يصرفها عنى مقدم الليل. إن الظلال إذن لا تهاب نوراً؟ ولا تألف ظلمة. ولعلها لا تعرف نوراً ولا ظلمة، وإنما نحن يغشينا ضوء النهار، فلا نرى

الظلال التى تحيط بنا، وتضطرب من حـولنا، وترى كل مـا تأتى وتسمع كل ما نقول، ولعلها ترثى لنا، ولعلها تسخر منا ولعلها لا تفهم عنا شيئا، يا للهول، إن تدفق الينبوع ليشتد، وإن الدم لينتشر من حوله انتشاراً. وإن الحمرة لتصبغ كل شئ من حولى، وأن هذه الظلال لتدنو منى كأنها قد عرفتنى، وكأنها تريد أن تقبلنى، يا للهول! إن الروع ليملأ قلبى، وإن الصباح لينفجر من فمى فيملأ الجو من حولى كما ينفجر الدم من الينبوع، فيصبغ الأرض بحمرته. وأن أهل الدار ليقبلون على، منهم الجزع، ومنهم المطمئن. وهم يرفقون بى، ويعطفون على».

فى هذه الفقرة كل مزايا طه حسين، وكل عيوبه أيضاً. إنه لا يلقى الجملة إلقاء سهلا كما نرى فى القصص الأوروبية الحديثة. لكنه يتخير لها أرشق العبارة، وأبلغ الألفاظ، ثم يزين الجملة بكلمات التأكيد أو الشك أو التشبيه. إن الجملة تبدو جميلة ـ ولكن جمالها زائف لأنه يشوه الشخصية، وتصور أنت هذه العبارات التى ذكرتها من قبل تجرى كمونولوج داخلى فى ذهن فتاة قروية من أطراف البادية، قتلت أختها أمامها فى الصحراء.

أما عقدة القصة فهى تقوم على فكرة غير محلية على الاطلاق. حتى ولو استعار الكاتب شخصياته من حياة بادية ريف مصر. إنها قصة الانتقام بالحب، أو الانتقام حين يتصارع مع الحب. إن عقدتها رقيقة جداً.. رشيقة جداً.. إن عقدتها فرنسية، بل باريسية صرفا، رغم هذه البيئة الصحراوية الريفية وهذه الأسماء الصحراوية الريفية التى اختارها المؤلف.. وبين هذا التناقض الغريب، أو اللقاء الغريب، بين أسلوب القصة المتأثر بالشعر العربى، وبين فكرة القصة المتأثرة بالرواية الفرنسية الناعمة، لم تستطع دعاء الكروان أن تحلق إلى أبعد من السنة التى ظهرت فيها.

ولكن دعاد الكروان ـ رغم أنها لم تؤثر فى الرواية العربية ـ إلا أنها من أوضح أعمال طه حسين دلالة على الاتجاه الثقافى، إن طه حسين يضع إحدى قدميه فى الأزهر الشريف وقدمه الأخرى فى باريس، ومن الأسف أنه لم يستطع أن يخطو بقدميه معاً، إلا خطوات مضطربة، فكان أسلوبه أكثر تأثراً بالأزهر الشريف، وكانت أفكاره أكثر تأثراً بباريس.

ومن قصص طه حسين الباريسية الصرف قصته «الحب الضائع». والقصة رومانتيكية ذابلة. تصور فتاة من ريف فرنسا مات

شقيقاها في الحرب وعاشت مع أمها وأبيها في بيت حزين، حتى أذن للفرح أن يدخل قلبها، فخطبت ثم زفت إلى شاب وسيم ثرى أذاقها السعادة وأنجب منها مولوداً.

وتقوم علاقة حب بين الزوج وصديقة زوجته. ويتصارع الوفاء للصداقة والخضوع للحب في نفس الصديقة. وأخيرا تستسلم للحب.

وفي آخر القصة يحل طه حسين المشكلة حلا ساذجاً بقوله في سطور في آخر القصة.

«وأصبح الناس ذات يوم، وقد قرأوا في صحف الاقليم نعى سيدتين، أهدت كل واحدة منهما إلى نفسها الموت، أو أهدت نفسها إلى الموت، وجعل الناس في المدينة إذا لقى بعضهم بعضاً يلمون بهذا النبأ ويقول بعضهم لبعض: ياعجباً! كأنما كانتا على ميعاد.

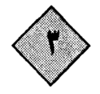
لقد حل طه حسين القصة بانتحار الزوجة والعشيقة حين عجز عن أن يحل قصته حلا مقنعاً، مع أن هذا الموقف الذى وقف عنده طه حسين، وعالجه بالانتحار الثنائى. هو الموقف الذى كان يستطيع عنده قصاص موهوب أن يبدأ قصته، لأن هو بداية المشكلة لا نهايتها.

لقد أنهى طه حسين روايته حين وصل بها إلى الموقف القصصى، الذى يمكن استغلاله فى وصف نفسية الزوجة والصديقة، وفى تصوير الصراع بينهما. وفى تسجيل التطور الروائى لشخصيتها.

وقصة «طه حسين» الحب الضائع شديدة القرب فى فكرتها من قصة مدرسة الزوجات «لأندريه جيد». وهو الكاتب الفرنسى الذى يعجب به طه حسين، وكلاهما، الكاتب الفرنسى والعربى قد اختار أن يحكى قصته عن طريق دفتر المذكرات الذى تحتفظ به السيدتان، ولكن أندريه جيد وصل بفكرة القصة إلى نهايتها. وتتبعها جيلا بعد جيل. ورسم شخصية الزوج والزوجة رسماً واضحاً. حتى ليوشكا أن يعيشا حياة آدمية بين طيات الورق.

ولعل الفرق بين أندريه جيد وبين طه حسين أو بين قصة مدرسة الزوجات وقصة الحب الضائع، هو الفرق بين الأصل والصورة، أو بين الروائى الموهوب. والكاتب الذى يقدم على الرواية لمجرد أنها فن أدبى عرفه الغربيون، ومن واجبه أن يعرضه على العرب.

ولكن الناقد قد يظلم طه حسين عندما يقف عند هاتين القصتين. ومن الإنصاف أن يعرض لبعض قصصه الأخرى، ومن أهمها ــ فى رأيى ــ قصته «أديب» فهى أقرب أعماله القصصية إلى الفن القصصى.



إن رواية «أديب» هى أحسن روايات طه حسين، وأقربها إلى الفن القصصى، لأنها استطاعت أن تفلت من قيود أسلوب طه حسين غير الروائى.

لقد كان موضوع الرواية أكبر من أن يختفى تحت زينة البلاغة، وكانت شخصياتها الحقيقية الواقعية أكثر حياة من أن تخفت أصواتها موسيقى أسلوب طه حسين.

فالموضوع الذى تعبر عنه الرواية، هو نفس الموضوع الذى عبر عنه «رفاعة الطهطاوى» قبل طه حسين بحوالى تسعين عاماً، فى كتابه «تخليص الأبريز فى تلخيص باريز» وهو نفسه الذى عبر عنه توفيق الحكيم فى «عصفور من الشرق» والدكتور «حسين فوزى» فى «السندباد العصرى»، وهو محور كتابات فريق من الصحفيين

وهواة الأدب فى فترة من الفترات، وعلى رأسهم أحمد الصاوى محمد.

إن الموضوع هو لقاء المثقف الشرقى بالحضارة الغربية.. الخروج من بطن الصعيد أو حوارى القاهرة إلى ميادين باريس وشوارعها.

من الانكباب على الكتب الصفراء أو البيضاء المصفرة إلى الانكباب على العلم الوافر واللهو معاً، فى باريس.

الموضوع إذن كبير، وقد اهتم به معظم أدبائنا الذين أتيحت لهم زيارة الغرب، وإنى لا أبالغ إذا قلت أن تتبع هذا الخيط وحده فى كتابات توفيق الحكيم وطه حسين والزيات وهيكل ومصطفى عبد الرازق وغيرهم، قد يستطيع أن يعكس لنا كل ما حفلت به هذه الفترة من تيارات، بل لقد يستطيع أن يلقى أضواء كاشفة على المجتمع المصرى، والاقتصاد المصرى، والسياسة المصرية فى الخمسين عاماً الماضية.

إن هذه التجربة هى أكثر تجارب المثقفين العرب اتساعاً فى نفوسهم.. وهى بالنسبة لطه حسين تجربة حياته لأن طه حسين لم يتلق العلم فى المدارس المدنية، ونشأ فى بيئة صعيدية عبر عنها واضحا فى روايته «شجرة البؤس».. بيئة دينية غيبية، يحتل المكانة

العليا فيها شيخ الطريقة وحواريوه.. فانتقل منها إلى بيئة علمانية مسرفة زاخرة بالمتعة والتحرر، دائبة على الشك.

لقد انتقل طه حسين من المجتمع الزراعى الإقطاعى إلى المجتمع الصناعى المتطور، وكان هو نفس فى الوقت رجلا ثائراً متطلعاً، مستعداً للتقبل والاندماج وإعادة النظر فيما ألف من العادات. وعرف من ألوان الحياة. ولذلك كان فهمه للبيئة الجديدة فهماً مقارناً دائماً؛ يقارن بينها وبين البيئة القديمة التى نبت فيها، ويبرز نواحى الاختلاف ثم يتقبل ما يرضاه.

إن الموضوع هو فى كلمات قليلة.. «إحساس المراهق بلقاء الناضج» فالمراهق يحس بأنه مازال عاجزاً عن الوصول إلى النضج الكامل، وبأن الأشخاص الناضجين يتمتعون بهذا التكامل الاجتماعى والنفسى فى شخصياتهم، فيحاول أن يفيد منهم ومن تجاربهم ومن أسلوب حياتهم.. وهذا الإحساس نفسه هو الذى أخرج لنا هذه السلسلة الطويلة من الكتب التى تصور اللقاء بين المثقف الشرقى والحضارة الغربية.

وقد اختلف موقف مثقفينا اختلافاً كبيراً تجاه هذه اللقاء، كما يختلف موقف المراهقين عادة من الأشخاص البالغين. وتراوح

هذا الموقف بين التسليم المذعن للغرب، أو التواضع إزاءه، وبين التمرد على هذه الحضارة المادية المسرفة فى التحلل، وبين محاولة اتخاذ الموقف الوسط بين الصورتين والاتجاهين، ثم التوفيق بين التراث الشرقى الجامد الراكد والحضارة الغربية السريعة الزاحفة.

وهذه المراهقة الفكرية هى موضوع رواية «أديب» لطه حسين. وأديب قصة شاب مصرى متأدب فى أوائل هذا القرن، تلقى بعض العلم فى المدارس المدنية، ثم اتصلت الأسباب بينه وبين الجامعة المصرية القديمة.

كان هذا الشاب صعيدياً، تزوج وهو فى مطالع الشباب من زوجة صعيدية الأصل، وسكن معها فى أحد أحياء القاهرة القديمة، يتردد على عمله الحكومى فى الصباح، وفى المساء يقصد أروقة الجامعة القديمة ليستمع إلى حديث المستشرقين، وتلامذتهم من العرب، ثم يعود إلى بيته أو إلى مقهاه، وقد اصطحب معه صديقه الحميم «طه حسين» الأزهرى الصغير، وخادمه الأسود الذى يقوده من الأزهر إلى منزله، ومن منزله إلى مقهاه.

ورشح الصعيدى الشاب فى بعثة إلى باريس، وكان شرط البعثة أن يكون غير متزوج، فطلق زوجته، وفى قلبه شعور غريب،

ليس هو الندم الخالص، وليس هو التحدى الخالص، فقد استطاع أن يبرر الأمر لنفسه تبريراً يرضيه، حين زعم لنفسه أنه حين يسافر إلى باريس فلابد أنه سيلتقى بلهو باريس وفتنتها، ولابد أن تغويه هذه الفتنة، ولقد فضل أن يتورط فى الإثم وحده، على أن يتورط فى الإثم وخيانة الزوجة معاً.

وهذه الحجة ـ كما ترى ـ حجة واهية، وأغلب الظن أن الفتى الشرقى كان يريد أن يستقبل باريس، وقد خلع عن نفسه كل ارتباطاته بشرفه القديم.. بصعيديته.. ومنزله القديم فى طولون.. وهذه الكتب الصفراء أو البيضاء المصفرة التى عرفها فى القاهرة.

واستقبل الفتى الشرقى ميناء مارسيليا، أول وجوه فرنسا المتعددة.. وهناك فى الفندق أحب خادمة الفندق، وسكر وعربد، وكذب على مدير البعثة، ونسى زوجته حميدة التى هجرها فى سبيل البعثة إلى باريس.

وأقام الفتى الشرقى فى باريس يتردد تارة على السوربون. وتارة على المقاهى ودور اللهو، ويحب ويعشق، ويقرأ ويسكر، وينسى شرقه القديم، بل ويكرهه وترفضه نفسه.

كتب إلى صديقه طه حسين:

«فالكلام لا يعنى فى باريس شيئا.. ولكن اذهب إلى الأهرام فما أظن أنك ذهبت إليها قط، وانفذ إلى أعماق الهرم الكبير، فستضيق فيه بالحياة. وتضيق الحياة بك، وستحس اختناقاً.

واعلم بعد ذلك أن الحياة فى مصر هى الحياة فى أعماق الهرم، وأن الحياة فى باريس هى الحياة بعد أن تخرج من هذه الأعماق».

هكذا استخذى هذا المراهق الشرقى أمام باريس الناضجة، وتوهمها معقل الحضارة، وأرض المدنية، وكما كان المصرى يقول عن بلده «أنها كنانة الله فى أرضه».. وأنها «أم الدنيا»، وكما كان العربى يعتقد أن العرب هم أشرف الناس إلى حد أن قيل أن لغة أهل الجنة هى العربية، كذلك زعم هذا الأديب أن باريس هى الدنيا.

لقد انسلخ المراهق الثقافى عن بيئته الأولى ليفنى فى بيئته الجديدة، حتى كتب لصديقه طه حسين حين غزا الألمان فرنسا.

«أفكر فى أن قوماً يزحفون عليها (باريس) يريدون بها السوء، ولا يكرهون، بل لعلهم يحبون أن يمحقوها محقاً، ويسحقوها

سحقا، ليغضوا من أمر باريس. وليغضوا من أمر فرنسا دون أن يحفلوا بأنهم إن فعلوا فسيغضون من أمر الحضارة كلها.. وسيعلنون فى القرن العشرين كما أعلن آباؤهم فى أول التاريخ المسيحى أن عهد الحضارة والعلم والفلسفة والتفكير والفن قد آذن بزوال.

وازداد المراهق الثقافى بعداً عن بيئته الأولى واندماجا فى بيئته الجديدة حتى لقد رفض أن يعود حين دعت الجامعة المصرية طلابها إلى العودة هرباً من الحرب الدائرة بين الفرنسيين والألمان، بل لقد فكر فى أن يتطوع مع الفرنسيين للدفاع عن باريس.

ولكن المدينة الكبيرة لاتستطيع أن تقبل الفتى الشرقى مواطناً بين أبنائها.. إنه مازال غريباً فى عيون أهلها، ينظرون إليه بعيون الشك، وتنمو هذه النظرات فى نفسه، فيتخيل أن الحلفاء يدبرون مؤامرة ضده لإبعاده عن حبيبة قلبه.. باريس، فينحدر إلى هاوية الجنون خوفاً من البعد عن باريس.

هكذا انتهت قصة «أديب» لطه حسين، وفيها بسط طه حسين رأيه فى أكبر تجربة مرت بحياته، وحياة جيل كبير من المثقفين العرب.. تجربة اللقاء بأوروبا.

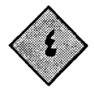
ولنسأل: ما موقف طه حسين من هذه التجربة كما تصوره هذه القصة الفكرية؟.

من العسير أن نستخلص رأياً محدداً لطه حسين فى هذه التجربة، فهو لم ينح باللوم على صديقه، بل لعله حاول أن يلتمس له العذر فى تطليقه لزوجته، وفى ولعه بالمدينة الكبيرة التى فاجأته بمفاتنها.

ولكنه ينهى حياة صديقه نهاية مفجعة، حين يبرز موقفه الحائر معلقاً بين أرض طار عنها، وسماء لم يستطع أن يرتفع إليها، ويحلق فى أرجائها.

لقد قضت عليه مراهقته. حين وقف إزاء الأشخاص البالغين، فهل استطاع طه حسين أن يقف كشرقى إزاء فرنسا؟

إن الجواب عن ذلك قد يكون أكثر وضوحاً لو تناولنا كتاباً هاماً لطه حسين.. ليس قصة، ولكنه بحث يتضمن معنى الدعوة والتحريض، وهو كتاب «مستقبل الثقافة فى مصر».



حاول طه حسين فى كتابه «مستقبل الثقافة فى مصر» أن يقيم نظرية فى التربية، بعد أن اهتم بالتربية اهتماماً عملياً، حين عمل عميداً لكلية الآداب ومستشاراً فنياً لوزارة «المعارف» قبل أن يصبح وزيراً.

والواقع أن النظرية التى أوردها طه حسين فى كتابه «مستقبل الثقافة» لم يتح لها أن تتحقق بكاملها، ولم تخرج معظم أفكارها إلى حيز التنفيذ حتى حين أصبح طه حسين وزيراً مسئولا عن أمور المعارف، ولعل طه حسين كان حين تقدمت به السن قد صرف النظر عن هذه الآراء، ووجدها لا تصلح للتطبيق، ولعله كان قد اقتنع بخطئها وعدم جدواها.

بل يلوح لى، أن طه حسين ليس حريصاً على أن يتجدد طبع كتابه «مستقبل الثقافة»، ذلك لأن جميع كتب طه حسين

الأخرى تتجدد طباعتها فى إحدى دور النشر المعروفة، ما عدا هذا الكتاب الذى خصصه طه حسين لنظريته فى التربية والتعليم، والذى لم يتحقق منه إلا شعار «الماء والهواء». ودعوته الدائبة إلى مجانية التعليم.

وقد لا تعنينا هذه الخطوات كثيراً حين نتحدث فى النقد الأدبى.. بقدر ما تعنينا الدوافع الفكرية التى كانت وراء اتخاذ هذه الخطوات والتى نعتقد أنها تشكل جزءاً من صميم حياة طه حسين الفكرية والأدبية.

ذلك لأن هذه الدوافع الفكرية تتصل بموقف طه حسين ـ كمفكر ـ من أمور كثيرة، إنها تتصل بموقفه من الثقافة العربية الاسلامية، وتتصل كذلك بموقفه من الحضارة الغربية، ثم تتصل بعد ذلك بتحديد الطابع القومى لأدبنا وثقافتنا، فى مستقبل الأيام.

والقضية الخطيرة التى أوردها طه حسين فى كتابه، وحاول إثباتها وقسا كل القسوة على من يخالفه رأيه فيها، هى زعمه أن مصر ليست جزءاً من الشرق القديم.. ليست دولة قريبة الصلة بالهند أو الصين أو فارس، بل هى جزء من حوض البحر الأبيض المتوسط، هى أقرب إلى اليونان وإيطاليا وفرنسا منها إلى هذه البلاد الشرقية البعيدة المسرفة فى البعد.

فإذا أردنا قسمة العالم إلى مناطق حضارية، فلنخرج مصر من دائرة الحضارة الشرقية، لنلحقها بدائرة البحر الأبيض المتوسط، ودوله الأوروبية.

ولا شك أن هذا الرأى الذى قاله طه حسين لم يمر بالحياة المصرية مروراً هيناً، ففيه جرأة الرأى الجديد وغرابته وهو إلى ذلك يمس المصريين فى أعمق إحساس لديهم، وهو إحساسهم بانتمائهم وقرابتهم للعالم الإسلامى، هذا الإحساس الذى نلمح أصوله فى مدرسة جمال الدين الأفغانى، الذى كان يتجول فى العالم الإسلامى، كأنه يتجول فى مقاطعات دولة واحدة، وهو الإحساس الذى نلمسه فى الشيخ محمد عبده، الذى كان لا يرى جنسية للإنسان إلا فى الدين، وكان يقول إن المحافظة على الدولة العثمانية ثالثة العقائد بعد الايمان بالله ورسوله، وهو أيضاً الاحساس الذى نلمسه في دعوة مصطفى كامل الوطنية المقترنة بالولاء للدين.

وقد كان مدلول كلمة «الشرق» يعنى عند هؤلاء الشرق المسلم، فالهند هى الهند المسلمة، وإيران دولة مسلمة، وكذلك كان هناك الاحساس بالرابطة الوثيقة نحو مسلمى الصين وإندونيسيا بل واليابان.

وصدم طه حسين هذا الاحساس عند الناس، ولكن لعل طه حسين لم يكن أول من تصدى له. فإن طه حسين كان هو النبتة البكر، لمدرسة «لطفى السيد».

كان لطفى السيد يدعو إلى أمرين:

أولهما: أن تكون مصر للمصريين، وأن تنفصم الرابطة بينها وبين الخلافة العثمانية.

ثانيهما: أن تأخذ مصر عن الغرب كل مظاهر التقدم والحضارة، ولذلك فقد دعا لطفى السيد إلى الديمقراطية النيابية. وإلى نشر التعليم العالى، وإلى تحرير اللغة من المحسنات والبديع، وإلى الاقبال على معرفة الفكر الفلسفى العالمى.

ولم تثمر دعوة لطفى السيد فى أوانها إلا بين المثقفين وكان من أشدهم وعيا لهذه الدعوة.. طه حسين.

ومرت الأيام بطه حسين، وسافر إلى أوروبا، واتصل بأدبها وثقافتها وعاد إلى مصر مملوءاً بالزهو بمعرفته الجديدة، راغباً أشد الرغبة فى تغيير نظرة مواطنيه إلى أنفسهم وحياتهم، فبدأ معركته فى حقل دراسة الأدب بكتابه «فى الشعر الجاهلى».

لقد استعار طه حسين منهج الشك الذى تلقاه عن فلسفة ديكارت، فشك فى نسبة الشعر الجاهلى إلى أصحابه وتطرق البحث فى هذا الموضوع إلى الحديث عن نبوءة إبراهيم وإسماعيل، ولم يتحدث طه حسين باللهجة الواجبة فى التقديس والاحترام عن القرآن أو عن الأنبياء، وثارت المعركة ثم خمدت، بعد أن انسحب طه حسين، وعدل بعض فصول كتابه «فى الشعر الجاهلى» وأخرجه باسم جديد «فى الأدب الجاهلى».

وكان أهم ما فى هذا الكتاب إلى جانب هذا المنهج الجديد فى تناول المسلمات التى تتصل بالأدب واللغة وكلاهما يتمتعان فى أذهان الناس ببعض القداسة، لاتصالهما بالقرآن الكريم، كان أهم ما فى الكتاب هو السخرية المريرة التى اصطنعها طه حسين بمناهج تدريس الأدب فى الأزهر ودار العلوم، والهجو المر لهؤلاء المشايخ الذين يرددون ما فى الكتب الصفراء دون درس أو دراية.

ولكن كتاب فى «الأدب الجاهلى» رغم ذلك لايحتوى على نظرية فى طابع الثقافة المصرية فى المستقبل، فلقد اكتفى بالهجوم على الثقافة الإسلامية العربية التقليدية، ورفع قناع القداسة عن وجهها، لقد اكتفى طه حسين بدك المعاقل الأمامية دون أن ينصب أعلامه الجديدة على أرض المعركة.

وبعد سنوات أخرج طه حسين كتابه «مستقبل الثقافة فى مصر»، فأخرج مصر من دائرة الثقافة الإسلامية العربية. وقال إن عقليتنا ـ نحن المصريين ـ عقلية غربية فهى ليست مثل العقلية الفارسية أو الهندية أو الصينية فى تصورها للكون، بل هى أقرب إلى العقلية الفرنسية، ودعا طه حسين بلهجة مليئة بالحماس إلى العناية بدراسة اللغتين اليونانية واللاتينية.

«وأنا مع ذلك مؤمن أشد الإيمان وأعمقه، وأقول بأن مصر لن تظفر بالتعليم الجامعى الصحيح، ولن تفلح فى تطوير مرافقها الثقافية الهامة إلا إذا عنيت بهاتين اللغتين (اليونانية واللاتينية) لا فى الجامعة وحدها، بل فى التعليم العام قبل كل شىء».

وقد يكون لطه حسين بعض العذر فى موقفه، فإن القوميات الحديثة لا تقوم على الدين، كما أن حياتنا المصرية كانت بحاجة إلى أن تتجدد.

ولكن الخطأ الأول الذى وقع فيه طه حسين، هو تقسيم العالم إلى شرق وغرب، كلاهما يتمتع بخصائص تفرق بينه وبين صاحبه، فالواقع أن الحضارة العالمية كلها بناء واحد، كما أن التقدم حق مباح تستطيع أن تفيد منه كل أمة من أمم الأرض دون

أن تفقد شخصيتها. إن الحضارة تنتقل من مكان إلى مكان انتقالها التدريجى البطىء ولكنه حين يتم يتغلغل فى صميم الأمة التى انتقل إليها، ويصبح جزءاً من تراثها شأنها بالضبط كشأن الأمة التى أنجبت هذه الحضارة، وبهذا المعنى تصبح الحضارة الغربية الحديثة خلاصة وحصيلة لحضارات المصريين القدماء والصينيين القدماء والإغريق والعرب. وتصبح استعارتنا منها استعارة من الحضارة العالمية، ولا تلزمنا هذه الاستعارة أن نتخلى عن مكاننا على شاطىء أفريقيا لكى نلصق أنفسنا بجزيرة صقلية أو المورة، كما يريد الدكتور طه حسين.

ولكن هناك شىء اسمه الطابع القومى الذى يظهر فى الأدب والثقافة والتربية ويطبعها بطابعه، ولو انسقنا مع نظرية الدكتور طه حسين فى «مستقبل الثقافة فى مصر» لكنّا معرضين لأن نفقد هذا الطابع القومى ولا نهتدى إليه أبداً.

ولقد وقف طه حسين بين طابعين ليختار أحدهما.. الطابع.. الاسلامى والطابع الأوروبى، لأنه لم يفترض وجود طابع قومى ثالث هو الطابع العربى العلمى الحديث!

هذا الطابع الذى يدرك أن الدين والحضارة العربية السلفية

جزء من تراثنا، ومن واجبنا أن نتطور به، وأن تمتد قاماتنا بعد ذلك إلى آفاق الثقافة العالمية المعاصرة، ثم يمتزج ذلك كله فى وعاء ثقافى علمى، يميزه شيئان: العروبة أولا، والمعاصرةثانيا.

ولو اهتدى طه حسين إلى هذا الطابع لكان أكبر مفكر فى التربية أنجبته الأمة العربية.



للناقد الشاعر ت.س. إليوت رأى أبداه فى كتابه «جدوى الشعر والنقد» وموجزه، إن من المرغوب فيه أن يظهر من آن لآخر، كل مائة عام أو نحوها، ناقد جديد يعيد عرض أدب الماضى، ويضع ترتيباً جديداً للشعر والشعراء فلا تكون آراؤه ترديداً ببغاوياً لآراء من سبقه من النقاد، بل يستطيع أن يمد بصيرته إلى الماضى البعيد. ثم يربط بين فن الماضى وفن الحاضر، ويضيف « إليوت» إن هذا الناقد أجدى على الأدب من كثير من الفنانين .

وحديث إليوت لا يكاد يصدق على ناقد أدبى عندنا كما يصدق على الدكتور طه حسين، فتاريخ دراسة الأدب العربى فى جامعاتنا، وعلى أقلام كتابنا، يرتبط بطه حسين ارتباطاً وثيقاً. وقل أن تقدم رسالة جامعية، أو يكتب بحث أو يدون مقال، يعرض

للأدب العربى القديم، من الشعر الجاهلى، إلى الشعر الأموى، إلى البحترى وأبى تمام والمتنبى وأبى العلاء، إلا وكانت آراء طه حسين هى نقطه الانطلاق فى هذا البحث أو ذلك المقال، أو تلك الرسالة الجامعية.

ولست أعنى بذلك أن من يتناولون هذه الموضوعات يسلمون بآراء طه حسين تسليماً أعمى، فكثير من هذه الأبحاث تعارض آراء طه حسين، ولكنى أريد أن أقول إن طه حسين قد جاس هذه الأرض كلها، أرض التراث العربى القديم، وسبر أغوارها، وأبدى رأيه فى كل ناحية من نواحيها، وأن الناقد المحدث لابد أن يواجه هذه الآراء، ولابد أن تكون هذه الآراء هى نقطة انطلاقه، وهو بعد ذلك، يستطيع أن يعيد النظر فيها، وقد يرفض بعض هذه الآراء ويقبل بعضها، ولكن تظل هذه الآراء التى أبداها طه حسين هى نقطة الانطلاق على أى حال..

ولا شك أنه من حسن حظ الأدب العربى القديم أن أتيح له دارس كطه حسين، إذ أن شخصية طه حسين الثقافية كانت هى وحدها التى تستطيع أن تقدم على دراسة هذا الأدب بجرأة لايشوبها القحة والتهوين، وبمحبة لا يشو بها الاستخذاء.

فطه حسين قد درس فى الأزهر صدر حياته، فاستطاع أن يتصل بالمنابع الأدبية لتراثنا القديم.. استطاع أن يقرأ الأغانى والأمالى والمفضليات والحماسة وغيرها من المدونات الضخمة، كما قرأ دواوين الشعر العربى وتغلغل حب هذا التراث فى عقله ووجدانه، هذا إلى جانب إلمامه بالثقافة العربية الأصولية والفقهية والنحوية، ثم خرج بعد ذلك إلى الهواء الطلق، بعد أن اتسعت رئتاه وانتظم نبضه، فاتصل بثقافة اليونان واللاتين والفرنسيين، وفوجئ بصور أخرى من الإحساس الأدبى والجمالى، وبمناهج جديدة فى النقد والتفكير، فاستطاع أن يستعين بهذه المناهج الجديدة، لكى يعيد النظر فى تراثه القديم، ولديه الإحساس أنه يخوض بحراً قد ألف السباحة فيه.. يخوضه واعياً بعد أن خاضه منذ سنوات مغمض العينين.

ولو لم يكن طه حسين ثائراً لما جرؤ على خوض هذا البحر، إذ أن الأدب واللغة العربية عندنا، قد استمدا قداسة واضحة فى أذهان مشايخ الأزهر وفى أذهان العامة على السواء، لصلتهما بالقرآن الكريم، حتى خيل لبعض الناس أن الغوص فى الأدب ومحاولة نقده أو نقد أشخاصه إنما هو فى الواقع هجوم على العقيدة والدين، وتحرش بأهل العقيدة والدين.

لقد كان طه حسين جريئاً حقاً، حين تناول شعر بشار وأبى نواس وخلعاء العصر العباسى، وحين اختار لمودته شاعراً كأبى العلاء، مشكوكا فى ولائه للدين، وحين أعلن شكه فى الشعر الجاهلى كله، وتطرق من هذا الشك إلى مناقشة وضع العرب فى الصحراء، قبل البعثة النبوية، والحديث عن ديانتهم ولغاتهم وقبائلهم، وحين تحدث عن شعراء القبائل. وعن العصبية القبلية التى حاول الاسلام محوها مااستطاع فلم يستطع ذلك إلا طوال حكم النبى عليه السلام وصاحبيه أبى بكر وعمر ثم عادت الأمور إلى شر ماكانت عليه.

كانت نتيجة هذه الدراسات التى أعلنها طه حسين أن تغيرت صورة التراث العربى فى أذهان الناس تغيراً يكاد يكون تاماً، ونحن الذين درسنا فى المدارس المدنية فى أربعينيات هذا القرن لانستطيع أن نقدر مدى هذا التغير، لأننا لانعرف الصورة القديمة التى كان يدرس بها الأدب العربى قبل طه حسين، سواء فى المدارس المدنية أو فى الأزهر أو فى دار العلوم. ولكن التاريخ ينبئنا أن الأدب العربى كان يدرس دراسة جامدة مقيتة، يحكى فيها نبذة عن ميلاد الشاعر أو الكاتب وموته، ثم يستشهد بنماذج من شعره يراعى فيها أن تكون فى أغراض مشروعه فى رأى مؤلفى هذه الكتب، مثل

المدح أو الهجاء أو الفخر، وكان الغزل والخمريات وغيرها يطلق عليها لفظ (المجون) حين يرد ذكرها فى فهارس تلك الكتب، وأذكر واحدا من هذه الكتب عثرت عليه مرة، وقد ذكر مثلا من الشعر الجاهلى قصيدة لعنترة وقصيدة للسموءل بن عادياء، ولاذكر فيه لأبى نواس، وفيه بضعة أبيات فى الحكمة للمتنبى، بينما يحفل بشعر لبعض نكرات الشعراء مثل الطغرائى والأنبارى والبوصيرى وغيرهم.

وجاء الناقد الكبير، طه حسين، بعد ألف سنة.. لا مائة كما يقول «إليوت» لكى يعيد تقديم التراث العربى إلينا. ولا شك أن طه حسين قد لقى كثيراً من العناء فى محاولته وخاصة حين كان يتحدث عن الحياة الاجتماعية لهؤلاء الشعراء.. حين كان يتحدث مثلا عن أبى نواس وحياته الخليعة الماجنة، فيضطر أن يصور هذا العصر الذى عاش فيه أبو نواس. ويذكر أن هذا العصر لم يكن خيراً كله، وإنما كان فيه الخير والشر، وأن هارون الرشيد كان يسكر، وأن الأمين كان يلهو ويفسق، عندئذ كان تثور ثائرة السلفيين، الذين يعيشون فى الماضى بقلوبهم، وتجرح ضمائرهم البكر أمثال تلك الكلمات، فيزيدهم طه حسين فى كلمات واضحة:

«كان هذا العصر عصر شك ومجون وكان عصر رياء ونفاق، فكان لكثير من الناس مظهران مختلفان، أحدهما للعامة والجمهور، وهو مظهر الجد والتقوى، والآخر للخاصة ولأنفسهم، وهو مظهر اللهو والمجون الذى يخلع فيه العذار، وتترك للشهوات حريتها المطلقة».

وفضلا عن الأهمية الاجتماعية لهذه البحوث الجريئة، فقد كانت لها قيمتها الأدبية، إذا أنها أوضحت أن الشعر والأدب كائنان مستقلان، لهما حياتهما المستقلة، ومناهج بحثهما المستقلة.، التى لا تخضع لسيطرة الدين، كما أوضحت إلى جانب ذلك أن دراسة الحياة الاجتماعية جانب هام من جوانب البحث الأدبى.

وارتفعت بدراسة طه حسين القمم الشامخة فى أدبنا العربى إلى أفقها فبرز أبو العلاء والمتبنى وبشار وأبو نواس والبحترى وأبو تمام وجميل كممثلين أصلاء لتراثنا الشعرى العربى مع اختلاف أذواقهم واتجاهاتهم.

ذلك هو طه حسين مؤرخ الأدب، أما طه حسين المؤرخ فيكفيه فخراً أنه كتب أروع كتب فى التاريخ الاسلامى، وهو كتاب « الفتنة الكبرى» عن عثمان بن عفان.

إن جرأة هذا الكتاب فى مادته ومنهجه، وفى النظرية التاريخية التى سار على هديها لأمر يثير الاعجاب حقاً، ومع ذلك فحين استأنف طه حسين موضوعه فى الجزء الثانى من الكتاب عن «على وبنوه» لم يستطع أن يحلق إلى المستوى الذى ارتفع إليه فى كتابه عن عثمان..

لقد استطاع طه حسين فى الكتاب الأول «عثمان» أن يجمع الخيوط الاقتصادية والاجتماعية إلى جانب الملامح النفسية للعصر والأشخاص، وأن ينظم الأحداث التاريخية كلها، التى تبدو وهى متناثرة كأنها مصادفات مفردة، أو خبطات قدر أحمق، حتى أصبحت هذه الأحداث جزءاً من تراجيديا عظيمة، يصطرع فيها الغنى والفقر، والخلافة والملك، والخير والشر، والطمع والزهد، والرغبة فى التسلط والحرص على الآخرة..

نعم، كان منهج طه حسين فى كتابه منهجا متكاملا ناضجا، كأنضج ما تكون الدراسة التاريخية.. حين يصبح التاريخ فنا وعلما فى وقت واحد..

ذلك هو طه حسين فى حياتنا الثقافية، ولا أكتم القارىء أنى حين عدت إليه بالدراسة فى هذه الأيام فوجئت به..

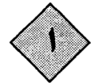
لقد وجدته أكبر مما كنت أتصور بكثير.. وجدت طه حسين شامخاً فى كل ناحية من نواحى حياتنا الأدبية، قصاصا ومؤرخ أدب، وناقدا، وملخصا للأدب العالمى ودارسا للاجتماع وصاحب نظرية فى التربية، فهو بلا شك الشخصية الأدبية الأولى فى حياتنا الثقافية منذ أربعين سنة، بل لست أغالى إذا قلت أن من عاشوا بين عامى ١٩٢٠و ١٩٥٠ ، يستطيعون أن يقولوا أنهم عاشوا فى عصر طه حسين، كما يقول الناس أنهم عاشوا فى عصر شكسبير أو فى أيام فولتير..

وأنا أتصور أن كثيراً من كتب طه حسين لن يقرأها الجيل القادم.. إن قصصه متخلفة عن العصر، وهؤلاء الذين ترجم لهم أو الذين قدمهم إلى القارئ العربى من كتاب الغرب قد أشبعوا ترجمة بعد طه حسين، ونظريته فى التربية كانت خطوطها الرئيسية نزوة فكر، وأعظم ما كتبه هو مؤلفاته فى تاريخ الأدب أو فى التاريخ الاسلامى..

ومع ذلك، فإن طه حسين، هو أستاذنا العظيم، عميد الأدب العربى بحق، وهبة الأقدار لهذا الأدب بعد ألف سنة من الجمود والموت.

الفصل الثانى

عباس العقاد



يندر أن تجد خلافاً حول مكانة أديب مثلما تجد الخلاف حول العقاد. فأنصار العقاد ومريدوه يخلون له مكان الصدارة فى حياتنا الأدبية، وينزلون العقاد من نفوسهم منزلة الرائد والقائد والموجه والشاعر والفيلسوف، ويخلعون عليه ألقاب العملاق تارة والعبقرى تارة أخرى، بينما يميل كثير من الأدباء إلى اعتبار العقاد أديبا متخلفا عن العصر، فى أفكاره وأسلوبه، وينزلون به إلى منزلة القارىء الموسوعى، المتعدد الاهتمامات، دون أن تكون له فى أى وجه من وجوه قراءاته، وجهة نظر صائبة، أو ملائمة للتطور.

وهذا المدى الواسع من الاختلاف حول العقاد، مرجعه بلا شك، إلى أسباب واضحة، أولها أن العقاد كان أكثر أدبائنا الكبار اهتماما بالسياسة الحزبية، ومشاركة فيها فى عهد الحكومات

الحزبية، وهذا الموقف خليق بأن ينمى الصداقات والعداوات معا، وأن يخلع عليه هالات المجد أو ينزعها، دون أن يكون الأدب والفكر هما الدافعان الرئيسيان وراء هذا التكريم أو الانتقاص. والسبب الثانى أن العقاد شخصية اجتماعية متميزة بقدر ما هو أديب متميز، شخصية مليئة بالثقة بالنفس والزهو بالموهبة. والرغبة فى فرض الرأى، وهذه الشخصية القوية الجارفة جديرة كذلك بأن تثير هذه الصداقات والعداوات غير العاقلة، أو تنميها فى معظم الأحيان.

وحين نتحدث عن أثر العقاد فى أدبنا العربى وفى تطوره فى الخمسين عاما الأخيرة، لابد أن نكون موضوعين بقدر الامكان، وأن نتجرد من الصداقة أو العداوة اللتين تثيرهما شخصية العقاد، ولكننا لا نستطيع قط أن نغض النظر عن فكر العقاد السياسى، وعن تاريخه الحزبى، ذلك لأن هذا الفكر وذلك التاريخ، قد تركا أكبر الأثر فى حياته الأدبية، كما أنهما كانا هما الدافع وراء كثير من الأعمال الأدبية والفكرية للعقاد، مثل العبقريات، والكتابات الاسلامية، بل ومعركته الأولى مع شوقى وهى المعركة التى بنت مكانة العقاد النقدية، وبخاصة فى ميدان الشعر.

واهتمام العقاد بالسياسة المصرية اهتمام مبكر. ولسنا ندرى فى أى سنة هبط عباس محمود العقاد الشاب إلى القاهرة قادماً من أسوان، يحمل شهادته الابتدائية، وطموحه، والرغبة فى خوض الحياة، لكى يحتل المكانة التى تليق به فى زحام المدينة الكبيرة، ولكن الأرجح أن العقاد قد هبط القاهرة قبل عام ١٩١٠ ، وأنه استوعب الحياة المصرية القاهرية فى السنوات القليلة التى سبقت الحرب العالمية الأولى، وأدرك أن هناك تيارين ثقافيين رئيسيين، على المفكر أن يحدد موقفه تجاههما.

كان التيار الأول هو التيار الإسلامى الوطنى، المرتبط فكريا وعاطفيا بالخلافة العثمانية، مع التأييد العلنى للخديوى عباس حلمى، وللأسرة الحاكمة والعداء السافر لقوات الاحتلال.

وكان التيار الثانى هو التيار المصرى الوطنى، الذى ينادى بالاستقلال عن بريطانيا والعثمانيين معا، وبالاصلاح الداخلى، وبالتطور السلمى فى مجال السياسة.

وكان زعماء التيار الأول مصطفى كامل وعبد العزيز جاويش ورشيد رضا.

وكان زعيم التيار الثانى هو لطفى السيد.

وأغلب الظن أن العقاد فى تلك الفترة لم يستطع الانحياز إلى أى من الاتجاهين. كانت الدعوة الوطنية تستهويه فى الجانب الأول، وكانت كلمات الحرية والدستور والديمقراطية تستهويه فى الجانب الثانى، ولكن الحرب العالمية الأولى شبت نارها.. وانفصلت مصر عن الخلافة العثمانية، وهوت الخلافة العثمانية ذاتها مع ثورة الكماليين، وتحدد كلا الاتجاهين الثقافيين فى مصر، بل أصبح كل منهما حزبا سياسياً واضح المعالم، وخاصة بعد عام ١٩٢٢، حين انشقت كتلة الوفد الوطنية إلى سعديين وعدليين، أو وفديين وأحرار دستوريين.

لقد آثرت جماهير الحزب الوطنى، التى هزها نداء مصطفى كامل أن تنضم إلى الوفد، والواقع أن الوفد لم يكن إلا الصورة الجديدة للحزب الوطنى فى جماهيره وقاعدته الشعبية، وإن كانت قيادته، ورئيسها سعد زغلول، من أقطاب المدرسة الأولى للطفى السيد، تلك المدرسة التى كانت تطلق على نفسها لقب «أصحاب المصالح الحقيقية» وتجتمع فى صالون الأميرة نازلى فاضل.. لقد كان الوفد حزبا شعبيا، ولكن زعيمه كان من أصدقاء السادة أعيان البلاد، ثم مالبث أن جرفه تيار الشعب الكاسح.

وإذا كان التيار الوطنى الاسلامى قد آثر السير وراء الوفد، فإن التيار الثانى هو الذى تزعم حركة الأحرار الدستوريين، ولم يكن هذا التيار تيارا شعبيا بحال من الأحوال، بل لعلهم كانوا يخشون الشعب وكانوا ينادون بالدستور لأنهم كانوا يتوقعون أن يسلم لهم الشعب عن طريق الانتخابات قيادته، ويجعلهم الأوصياء عليه، ونحن لا نستطيع أن نبرئهم عن الوطنية، ولكننا لا نستطيع إلا أن نقول أنهم حاولوا فرض مفهومهم هم للوطنية، ذلك المفهوم الذى يتيح لهم القيادة والوصاية على الشعب، فيوجهونه الوجهة التى يرضونها متذرعين بثقافتهم وتعليمهم العالى وعصبياتهم الكبيرة الواسعة..

كان الوفد إذن حزب الشعب، وكان الأحرار الدستوريون حزب المثقفين، وكان على كل مفكر أن يحدد المعسكر الذى ينتمى إليه..

واختار العقاد أن يقف فى صف حزب الشعب، ثم ما لبث أن أصبح كاتبه الأول، وأطلقت عليه الصحافة الوفدية لقب «الكاتب الجبار». وأفسح له سعد زغلول من نفسه، وأعطاه من تقديره واهتمامه ما وثب به إلى الصفوف الأولى..

أما طه حسين، فقد آثر أن يقف فى صف المثقفين، الذين زادت عزلتهم عن الشعب شيئا فشيئا، حتى أصبحوا مثاراً للسخرية، ومحطاً لتهمة الخيانة، وقيادة بلا جماهير.

فهل معنى ذلك أن العقاد كان كاتباً شعبياً فى تلك الفترة، بينما كان طه حسين كاتباً يعمل فى صحف الخارجين عن الشعب.

إن هذا هو ما تقوله النظرة الأولى، التى لا تضع فى اعتبارها الدوافع الشخصية وراء اختيار كل منهما لموقفه، ولكن الواقع أن العقاد آثر أن يختار جانب الشعب، ويكتب فى صفحاته لأنه بطبيعة تكوينه النفسى لا يقنع بأن يكون فردا ممتازا وسط عشرة من الممتازين، بل أن شخصيته تحتم عليه أن يكون فردا ممتازاً وسط مجموعة ضخمة من البسطاء.

وقد كان فى حزب الأحرار الدستوريين من الممتازين مجموعة ضخمة؛ كان بين صفوف كتابه لطفى السيد وطه حسين ومحمد حسين هيكل ومحمود عزمى وعلى عبد الرازق ومصطفى عبد الرازق وعبد العزيز فهمى..

ولم يكن بين كتاب الوفد من يقارن بعباس محمود العقاد..

وحتى فى تلك الأيام التى كان العقاد فيها كاتب الشعب الأول، لم يكن العقاد يحترم هذا الشعب الذى يكتب له.

كتب العقاد فى نفس الوقت الذى كان يحرر فيه فى صحافة الوفد مقالا يكشف نظرته إلى الشعب، ويقوم المقال على الهجوم على الملك «ديموس».

والملك «ديموس» الذى يقصده العقاد هو الشعب، وديموس، كلمة يونانية معناها الشعب، وقد اشتقت منها كلمة الديمقراطية، أو حكم الشعب.

وأنا أنقل الآن فقرات من هذا المقال الهام، الذى يكشف عن رأى العقاد فى الشعب فى عام ١٩٢٤

يقول العقاد:

إن الأمر يا صاحبى للملك ديموس الأول والأخير، لالى ولك، فى الآداب والفنون، وهل تدرى ما هو هذا الملك ديموس..

الملك ديموس هذا، هو مستبد قاهر، يدعون إليه كثيراً، ويثنون عليه كثيراً، ولكنه بعد كل ما يقال فى مدح لسياسته، وثناء على حكومته. عتل أحمق، مأفون الرأى، بليد الطبع، قذر

العينين والأظافر، قد يستحق الصفع أحيانا، ولكنه لا يجد الكف الغليظة التى تملأ خده العريض الطويل، فلذلك لا يصفعه أحد، أوهم يصفعونه بكف غير الكف التى تصلح له، فيعتبر الصفع مزاحا رشيقا، وتربيتا رقيقا.

الملك ديموس لا يحب الوعاظ والأنبياء، ولا يألف الفلاسفة والعلماء، ولكنه يحب المهرجين والسخفاء، ويألف المنزلفين والأدعياء، وفى عهد حكمه السعيد، كثر هؤلاء الندماء الأماثل وانتشروا، وظهرت البركة فى صفوفهم فامتلأ بهم بلاطه العامر، وانفسح لهم عقله الضيق، وما أوسع العقول الضيقة لصفوف الجهالة والحماقة، وما أحفلها بضروب السماجة والصفاقة..

ألا فليحيا الملك ديموس إذن.. ولا فليسقط، فإنه لا يستطيع السقوط.

هذه هى سخرية العقاد بالشعب.. يوم كان هو كاتب الشعب الأول!!



في الوقت الذى كان العقاد فيه كاتب حزب الشعب الأول، الذى يتولى بقلمه اللاذع، وأسلوبه الحاد، حملات الدفاع عن الوفد وسعد زغلول، وكانت حجته الرئيسية فى ذلك الدفاع، هى أن هؤلاء الوفديين يمثلون الشعب، وقد حملتهم الأمة عبء الوكالة عنها، كان العقاد يكتب فى مقالاته الأدبية داعيا إلى ضرب الشعب بالأكف الغليظة، واصفا هذا الشعب بقذارة النفس إلى جانب قذارة الأظافر والعينين..

والعقاد هو أكثر كتابنا الكبار استعمالا لبعض الكلمات الحادة، للدلالة على الجماهير ونفسياتها، وهو يؤثر عادة استعمال كلمة «الدهماء» للتعبير عن بسطاء الناس، كما يؤثر استعمال كلمة «الغوغائية» للتعبير عن الأفكار العامة التى تطوف بأذهان هؤلاء «الدهماء».

وقد يكون هذا الحديث عن نظرة العقاد للشعب غير ذى دلالة كبيرة فى سيرته الأدبية، فالمثقفون عادة يتمتعون بقدر من الغرور يصور لهم أنهم من طينة غير طينة البشر العاديين، وقد كان العقاد ـ بنبوغه المبكر، وتطلعه الثقافى الفريد، ولتلك المكانة الأدبية الضخمة التى استطاع أن يحتلها وهو مازال فى مشارف الثلاثين، جديراً بأن يمتلئ بهذا الاحساس المزهو، وبأن نغتفر له هذا الإحساس..

ولكن الواقع أن المسألة أهم من ذلك، وأن هذا الرأى الذى يتمسك به العقاد قد صبغ حياته الفكرية بصبغته، وهو الذى وجه اهتمامه إلى دراسة العظماء، ومحاولة الكشف عن أسرار عظمتهم، فكتب عن محمد عليه السلام، وعن خلفائه، وعن أبنائه، وعن غاندى ومحمد على جناح، وعن غيرهم من عباقرة التاريخ، ويحلو كثيراً للعقاد أن يطلق على نفسه، وأن يطلق عليه مريدوه، لقب: محامى العباقرة..

محامى العباقرة.. ضد من؟ وفى أى قضية؟

إنه محامى العباقرة ضد طغيان الرجل العادى، محامى أخلاق العباقرة وصفاتهم، ضد أخلاق الرجال العاديين وصفاتهم، وقضيته هى قضية توضيح الاختلاف بين العبقرى والرجل العادى،

والحكم الذى يريد استصداره هو بيان أن العبقرى، لا يدين بشئ كثير لبيئته أو وراثته بقدر مايدين لعبقريته.. إن عباس محمود العقاد يقول مثلا فى ثنايا حديثه عن عمر بن الخطاب:

«وكل رجل من هذا القبيل فمعرفته ليست بالأمر اليسير، لأنه نمط لا يتكرر فيسهل فهمه، بالقياس إلى أمثاله الكثيرين، وقد يكون الرجل العظيم نمطا وحيدا فى التاريخ كله، لانظير له فى تفصيل أخلاقه وصفاته».

وعباس محمود العقاد يختم حديثه عن على بن أبى طالب وخلافه مع عائشة ومع طلحة والزبير ومعاوية بن أبى سفيان، وهزيمة على وقتله قائلا:

وهكذا فرضت على الرجل العظيم ضريبة العظمة الغريبة فى ديارها وبين آلها وأنصارها..

فالعلاقة بينه وبين كرام الصحابة، كانت علاقة الزمالة التى ينوب فيها الواجب مقام الألفة..

والعلاقة بينه وبين الخصوم كانت علاقة حسد غير مكفوف، وبغض غير مكتوم.

والعلاقة بينه وبين سواد الناس، كانت علاقة غرباء يجهلونه ولا ينفذون إلى لبابه، وإن قاربه أناس معجبون، وباعده أناس نافرون، وتلك أيضا آية الشهيد».

إن العقاد يرد سبب إخفاق على بن أبى طالب إلى أسباب شخصية متصلة بعظمة شخصية على، ولكنه لا يلقى بالا للبيئة الاجتماعية التى أثارت هذه الخلافات، لا يلقى بالا إلى الخلافات القبلية والعشائرية، وإلى المنافع الاقتصادية وإلى تغير صورة المجتمع العربى من مجتمع صحراوى إلى مجتمع مدنى، وإلى ازدياد الثروة فى أيدى بعض كبار الصحابة، وغير ذلك من الأسباب القريبة الدانية التى هى أكثر مقدرة على كشف الموقف وتعليله من الحديث الموجز البليغ عن شخصية الرجل العظيم حين تلتقى بالزملاء والخصوم وسواد العامة من الناس..

إن هذا هو المنهج الذى يختاره العقاد عادة فى حديثه عن العظماء، منهج الإيمان بعظمتهم الفردية، وموهبتهم الخارقة، وتجسيم هذا البعد الشاسع الذى يرتفع بهم عن عامة الناس، وهو منهج مأثور، فقد اتبعه «توماس كارلايل» من قبل فى حديثه عن العظماء، والعقاد أكثر غلوا فى اصطناع هذا المنهج من سلفه الانجليزى..

وقد يكون للعقاد بعض العذر فى اصطناع هذا المنهج، فإن عصرنا هذا هو عصر الرجل العادى، وقد ذهب الشطط ببعض المذاهب السياسية كل مذهب، فأنكروا عظمة العظيم، وبطولة البطل، إلا أن تكون تلك العظمة والبطولة مجرد صدى للتطورات الاجتماعية والاقتصادية، وهم حين يتبعون هذه الحتمية الزائفة، ينكرون التفوق الانسانى كل الانكار، ولعل أوضح مثال لذلك دراسة المفكر الانجليزى «كرستوفر كودويل» عن «البطل».

والواقع أن علاقة العظيم بالمجتمع علاقة مزدوجة، فكلاهما يعطى الآخر بقدر ما يأخذ منه، وإذا كان العظيم أو العبقرى نباتا اجتماعيا، فإن المجتمع نفسه فى أرقى صورة وأخلصها، هو حصيلة جهود العباقرة فى ميدان الاقتصاد والاجتماع والسياسة والأدب والفن والذوق والتجربة الانسانية..

هل كان من الممكن أن يتوسط العقاد فى موقفه، فيقر بحق «الملك ديموس» أو الشعب، كما أقر بحق العظمة الفردية.. الواقع أن ذلك كان من المستحيل، ذلك لأن العقاد كنموذج نفسى، هو من أكثر الناس إحساسا بذاته المفردة، ولعل هذا الإحساس هو ما جعل من العقاد دارسا لنقد الشعر لا نظير له، يبشر بأروع الآراء

النقدية فى الشعر، ويتحدث عن وحدة القصيدة، وعن الإحساس والوجدان ودوره فى الشعر، فإذا كتب هو شعراً، هبط شعره عن المستوى الذى ارتفع إليه نقده..

لقد كان العقاد يكتب شعره، وفى نفسه الإحساس بأنه العقاد كان لا يستطيع أن ينسى زهوه ليفنى فى إحساسه، كان لا يستطيع أن يعايش التجربة الشعرية بقلب طفل وإحساس إنسان منفعل، بل هو يعايشها بعقل رجل كبير بحكمته وقراءاته ووضعه الثقافى، ولذلك لم يستطع أن يكون شاعرا كبيراً، إلا فى القليل من شعره الكثير..

ولقد استطاع العقاد أن يكون شاعراً كبيراً، حين خلع عن نفسه قناع الفردية المزهوة.. حين أحب .. وحين تحدث عن الحب..



كنت أريد أن أكتب عن شعر العقاد، بعد الوقفة القصيرة التى وقفتها عند «عبقرياته» ولكن بعض الأصدقاء الأدباء استوقفونى قائلين: إن عبقريات العقاد هى أثمن تراث فكرى جادت به موهبة العقاد. ولابد من الوقفة الطويلة إزاءها.

ورجحت حجتهم عندى، وبخاصة وإنى أعد عبقريات العقاد نمطا خاصا من التأليف الأدبى، لم تعرفه العربية ، ولا أظن أنها تعرفه، إلا إذا تكررت شخصية العقاد فى الحياة الأدبية.

إن عبقريات العقاد ليست كتبا فى التاريخ، فإن المؤرخ الفاحص حين يجمع مادته التاريخية، وحين ينسقها يتبع منهجا هو إلى الحياد أقرب منه إلى التحيز، فهو لا يقبل المادة التاريخية لأنها تستهويه، وتوافق طبعه، ولا يرفض هذه المادة التاريخية لأنها لا تروق له، ولكن يزن كل حقيقة أو خبر بنفس الميزان المنصف،

الذى ينظر فى رواية المادة التـاريخيـة، ويناقش أشخـاص الرواة، ثم ينظر في المادة التاريخية نفسها، ويقيم من عقله، ومن صورة العصر في ذهنه، ميزانا آخر، يعرف به مدى صدق هذه المادة التاريخية.

والمؤرخ الفاحص أيضاً، يعنى بجوانب العصر كله من سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية، ويرسم من هذه العناصر كلها صورة متكاملة واضحة الخطوط، موحية الظلال، وهذه الصورة هى التى يتحرك الأشخاص فى ظلالها، ويتركون على صفحتها الواسعة آثار خطاهم.

والعقاد لم يتبع هذا المنهج فى كتبه «العبقريات»، وخطورة عدم اتباعه هذا المنهج تكمن فى أن المادة التاريخية التى اعتمدت عليـهـا كـتب العبـقـريات، التى تناولت الأيام الأولى من عـمـر الاسلام، هذه المادة مـادة مضطربة، تحتـاج قبل أن يقـيم عليـهـا المؤرخ المعاصر دراسته التاريخية، إلى أن يحكم فيها عقله وثقافته، وأن ينفى منها الكثير، ولا يبقى إلا القليل.

إن هذه المادة تتناثر فى مراجع كثيرة، من أولها كتب السيرة النبوية وسير الخلفاء الراشدين، وكتب التاريخ القديم التى كتبها ابن جرير الطبرى وابن هشام وغيرهما من مؤرخى الحقبة الأولى

للإسلام، وقد كان هؤلاء الرجال «الأفاضل» حسنى النية فى قبول كثير مما أوردوه فى كتبهم، ويكفى تدليلا على حسن نيتهم أنهم حاولا تدوين التاريخ من أول الخليقة حتى السيرة النبوية، فتحدثوا عن أمم لم توجد، وشعوب لم تعش إلا فى ذاكرة رواة الأساطير، وغير ذلك من أوجه الشطط، أما حين تحدثوا عن سيرة النبى عليه السلام، فقد ملؤوها بالأساطير، وجعلوا له من المعجزات ما فاق الحصر، علما بأن أهل العقل والدين، يؤكدون أن معجزته الوحيدة ـ عليه السلام ـ هى نبوته، وتلقيه القرآن عن ربه.

والعقاد فى كتبه يقبل كثيرا من هذه المادة التاريخية الضعيفة، وأوضح مثال لذلك فى كتبه «عبقرية عمر» قبوله قصة عمر بن الخطاب حين رأى وهو فى المدينة جيش المسلمين بفارس، وصاح فيهم أن يلزموا الجبل، ليصدوا هجوم الفرس.

وإليك القصة كما رواها العقاد:

كان رضى الله عنه يخطب بالمدينة خطبة الجمعة، فالتفت من الخطبة ونادى: يا سارية بن حصن! الجبل.. الجبل..! ومن استرعى الذئب ظلم.

فلم يفهم السامعون مراده، وقضى صلاته، فسأله على رضى الله عنه: ما هذا الذى ناديت به؟ فقال: أو سمعت؟ قال: نعم أنا وكل من فى المسجد.

فقال: وقع فى خلدى أن المشركين هزموا إخواننا، وركبوا أكتفاهم وأنهم يمرون بجبل، فإن عدلوا إليه قاتلوا من وجدوه وظفروا، وإن جاوزوه هلكوا فخرج منى هذا الكلام.

وجاء البشير فذكر أنهم سمعوا فى ذلك اليوم وتلك الساعة حين جاوزوا الجبل صوتا يشبه صوت عمر يقول: ياسارية بن حصن.. الجبل! الجبل! فعدلوا إليه، ففتح الله عليهم.

والعقاد لا يكتفى بإثبات هذه القصة، ولكنه يبنى عليها تشخيصه لنفسية عمر، ويقول إنه كان متمتعا بالفراسة والظن الصادق والرؤية والنظر البعيد.

وأظن أن هذه القصة وأمثالها، مما لا يرفع قدر عمر بن الخطاب وأن نفيها لا ينقص قدره، ولكن العقاد يقبلها، لأنه لا يغربل مادته التاريخية.

ومن حقنا أن نسأل العقاد: هب أن عمر بن الخطاب كان يتمتع بمزية الرؤية عن بعد، فهل كان سارية بن حصن ومن معه فى غزو فارس يتمتعون هم أيضا بمزية السماع عن بعد؟

والعقاد يقبل مادة تاريخية أخرى لا تقل خطراً عن تلك المادة، وهى كل ماورد فى كتب الأحاديث، فى فضل الصحابة.

والعقاد بلا شك، يعلم أن المسلمين انقسموا فى خلافة عثمان بن عفان وبعد مقتله، وأن هذا الخلاف قد اتسع مداه فى عهد على بن أبى طالب، وأن الدولة الأموية كانت تلعن عليا على المنابر، وتتهمه بقتل عثمان، أو على الأقل بعدم الانتقام له وتضييع دمه، وإن حكم بنى العباس قام على أساس أحقية بنى هاشم بخلافة النبى، وأن المسلمين انقسموا، ومازالوا ينقسمون إلى أهل سنة، وشيعة، ويقال إن هناك حتى الآن فلولا من بقايا الخوارج.

كل هذا الخلاف يعلمه العقاد بلا شك وهو يعلم أيضاً أن كل فئة من هذه الفئات كانت تؤلف الأحاديث، وتنسبها إلى النبى عليه السلام، لترجح بها كفتها وتغلب بها رأيها، ومن هذا الباب معظم الأحاديث التى رويت فى فضل الصحابة.

أقول معظمها، ولا أقول كلها لأنى أعلم أن النبى عليه السلام، كان كزعيم عظيم، وقائد ملهم، حريص على أن يربط بينه وبين أصحابه برباط المودة والمحبة، وأن يكرمهم لأنهم أولياء رسالته من بعده.

ولكن بعض الأحاديث رغم ذلك يبدو فيها روح الاستجابة للخصومة السياسية التى حدثت بعد وفاة عثمان.

منها الحديث الذى استشهد به العقاد أكثر من مرة، وهو:

«أريت فى المنام إنى أنزع بدلو بكرة على قليب، فجاء أبو بكر فنزع ذنوبا أو ذنوبين نزعاً ضعيفاً، والله يغفر له، ثم جاء عمر بن الخطاب فاستحالت غربا، فلم أر عبقريا يفرى فريه، حتى روى الناس وضربوا بعطن».

ومعنى الحديث أن النبى عليه السلام رأى فى المنام أنه يقف على بئر يأخذ منه الماء، ثم جاء بعده أبو بكر فأخذ منه ملء دلو أو دلوين، ثم جاء بعده عمر بن الخطاب فسقى الناس، وملأ حقائبهم بالماء، وأنزلهم حول البئر..

ونحن لو ربطنا بين هذا الحديث وبين الخلاف الذى ثار، حول أحقية على بالخلافة بعد الرسول ﷺ ودفاع أصحاب الشيخين أبى بكر وعمر رضى الله عنهما عنهما، لأدركنا لماذا روى الحديث.

وفى اعتقادى، أنه لو صحت رواية هذا الحديث لكان عهدا واضحا من النبى ﷺ بخلافة أبى بكر وعمر من بعده.

ومن هذه الأحاديث أيضاً مارواه العقاد، بهذا المعنى:

وروى أبو هريرة عن النبى عليه السلام أنه أنفذه إلى رهط من المسلمين فقال له: اذهب إليهم، فمن لقيت من وراء هذا الحائط يشهد أن لا إله إلا الله مستيقنا بها قلبه، فبشره بالجنة فكان أول من لقى عمر، فصده وعاد به إلى النبى يسأله: يا رسول الله، بأبى أنت وأمى، أبعثت أبا هريرة، من لقى يشهد أن لا إله إلا الله مستيقنا بها قلبه بشره بالجنة فقال النبى: نعم فلم يتريث عمر أن قال: فلو تفعل يا رسول الله فإنى أخشى أن يتكل الناس عليهم فخلهم يعملون، فوافقه عليه السلام وقال «فخلهم»..

وهذه قصة يظهر فيها الوضع، إذ أن النبى لا يمكن أن يبشر الناس بالجنة اعتباطا، ولا نظن أنه كان عليه السلام يعلم من سيلقاهم أبو هريرة وراء الحائط أو أنه كان يثق أنهم من صلحاء المسلمين.

وهكذا كان العقاد ينظر فى المادة التاريخية، دون مقياس أو ميزان، حين يستعين بها فى كتابة عبقرياته، فهو يقبل من هذه المادة ما يوافق هواه ورغبته، لا ما يوافق البحث التاريخى المنصف، ويرفض ما لايوافق هذا الهوى، وتلك الرغبة، ولذلك كانت

العبقريات كتبا غير تاريخية بالمعنى العلمى المتعارف عليه، حين يكتب التاريخ.

ورغم ذلك، فإن ماخسرته العبقريات فى حقل التاريخ، كسبته فى مجال آخر.

إن كتب العبقريات توشك أن تكون ملحمة نثرية، يقدمها شاعر تعصيه القوافى، وإن كانت العاطفة لا تعصيه إلى إنسان عظيم.

وهذا الشاعر نفسه، يحس بعظمته هو الآخر ويملأ نفسه الزهو بقرابته النفسية من هؤلاء العظماء، ولذلك فهو ينفى عنهم كل نقيصة، وينسب إليهم كل فضل، ويقبل فى تاريخهم كل ما يجود به الواقع، أو يزوقه الخيال.

ولذلك، قلت فى أول المقال، إن كتب «العبقريات» لن تتكرر، إلا إذا عاش فى عالمنا العربى، أديب آخر له نفس بنيان العقاد النفسى..



بعد موت شوقى، بسنوات قليلة، بايع طه حسين، الشاعر عباس محمود العقاد بإمارة الشعر، وأقيم الاحتفال ونصب سرادقه، وتلقى العقاد الإمارة فرحاً، وشكر من وضعوه على رأس قبيلة الشعراء أميراً.

كان ذلك منذ ما يزيد على ربع قرن، ومع ذلك فلم تستقبل الحياة الأدبية هذه البيعة بالرضا، ولم يخلع أحد على العقاد لقب «أمير الشعراء» لينعم به كما نعم به شوقى، ولم تستطع حتى الصحف والهيئات المتاصرة للعقاد، أن تقدم له بهذا اللقب، واكتفت بكلمة «الأستاذ الكبير» أو «الكاتب الكبير» وكأنها تدرك أن الجمهور القارىء لا يستطيع أن يزدرد هذه اللقمة الغليظة الكبيرة، بسهولة ويسر، وإنتاج العقاد الشعرى ضخم كبير، يملأ تسعة دواوين، وديواناً عاشراً جمع فيه مختارات من الدواوين

التسعة، ومع ذلك فما أقل ما يستشهد بشعره، وما يقرأ الناشئة منه.

فهل العقاد شاعر موهوب، له أنفاسه الشعرية الأصيلة وتصوره الشعرى للحياة والوجود، أم أنه مجرد كاتب كبير، عز عليه أن يترك ميدان الشعر دون أن يجول فيه جولته، فكتب هذه الدواوين التسعة؟

ولم يكن غريبا أن ينتظر أصحاب العقاد موت شوقى لكى يبايعوه بهذا اللقب، فقد بنى العقاد شهرته سواء فى مجال النقد الشعرى أو الكتابة الشعرية، على أنقاض شوقى.

لقد كانت معركة شوقى والعقاد من أعنف المعارك الأدبية التى عرفها الجيل الماضى.. كان شوقى فى أوج مجده وعزته، شاعرا كبيراً دان له شعراء العروبة بالتقدم والفضل، وعينا من أعيان البلاد، وثريا من كبار أثريائها، ورجلا لصيقا ببيت الملك وبالوزراء والحكام والسادة.. كان شوقى يتلقى وهو على قيد الحياة ثمار خلوده.

وكان العقاد شاباً فى حوالى الثلاثين، صحفياً لامعاً فى صحف الوفد وقارئاً نهماً لأدب الغرب، وبخاصة أدب الإنجليز، وهو فى نفس الوقت شاعر مجتهد أصدر ديواناً أو ديوانين.

وكان هذا الكتاب المشترك ـ الديوان فى النقد والأدب ـ الذى كتبه العقاد والمازنى، هو أول جهد نقدى تطبيقى فى حياتنا الأدبية الحديثة، وقد أثار من الضجة الأدبية حين صدوره، ما عجز أى كتاب نقدى عن إثارته بعد ذلك.

ومما لا شك فيه أن كتاب الديوان لم يثر هذه الضجة لجودته وسداد آرائه، بقدر ما أثارها لأنه تعرض لأكبر شخصيتين أدبيتين فى عام ١٩٢١، وهما شوقى والمنفلوطى.

وقد بدأت الصفحات الأولى من الديوان بمقدمة من الهجاء الغليظ لشوقى يقول فيها العقاد:

«كنا نسمع الضجة التى يقيمها شوقى حول اسمه في كل حين، فنمر بها سكوتا كما نمر بغيرها من الضجات في هذا البلد لا استضخاماً لشهرته، ولا لمنعه من أدبه عن النقد، فإن أدب شوقى هدمه في اعتقادنا أهون الهينات ولكن تعففاً عن شهرة يزحف إليها زحف الكسيح. ويضن عليها من معركة الحق ضن الشحيح، وتطوى دفائن أسرارها ودسائسها طى الضريح. ونحن من ذلك الفريق من الناس الذين إذا ازدروا شيئاً لسبب يقنعهم، لم يبالوا أن يطبق الملأ الأعلى والملأ الأسفل على تبجيله والتنويه به

فلا يعنينا من شوقى وضجته أن يكون لها فى كل يوم زفة. وعلى كل باب وقفة.

وقد كاد يكون هذا شأننا معه، اليوم وغداً. لولا أن الحرص المقيت أو الوجل على شهرته المصطنعة تصرف به تصرفاً يستثير الحاسة الأخلاقية من كل إنسان، وذهب به مذهباً تعافه النفس.. الخ.

ثم انطلق العقاد في نقده، فتعرض لقصيدة شوقى فى رثاء محمد فريد التى يقول فى أولها:

كل حى على المنيـــة غـــاد تتـوالى الركـاب والموت حـاد

ذهب الأولون قــرناً فــقــرناً لم يدم حـاضـر ولـم يبق عـاد

هل ترى منهم وتسمع عنهم غـــيـــر باقى مـــآثر وأياد

وقال العقاد عن هذا المطلع إنه كلام شحاذين. ثم استطرد فى نقدها بيتاً بيتاً، ، وقارن بينها وبين قصيدة المعرى المشهورة «غير مجد فى ملتى واعتقادى» واتهمه بالسرقة من المعرى ثم غمزه غمزة شخصية فى آخر النقد، فاتهمه بأنه مازال يكره فريداً، حتى بعد موته!

وكتب العقاد بعد ذلك فصلا ساخراً عن رثاء شوقى لعثمان باشا غالب، أحد علماء النبات المصريين.

قال شوقى فى رثاء عثمان غالب:

ضجت لمصرع غالب	فى الأرض (مملكة النبات)
أمست (بتيجان) عليه	من الحداد منكسات
قامت على (ساق) لغيبته	وأقعدت الجهات
فى مأتم تلقى «الطبيعة»	فيه بين النائحات
وترى (نجوم الأرض) من	جزع موائد كاسفات
(والزهر) فى (أكمامه)	يبكى بدمع الغاديات
(وشقائق النعمان) آبت	بالحدود مخمشات

وقال العقاد إن هذا رثاء مكشوف لا يكتبه إلا السذج البلهاء، ثم سأل العقاد شوقى ساخرا: ماذا صنع القمح والشعير، بل وماذا صنع البصل والكراث والملوخية والقثاء فى ذلك المأتم العميم، أم ترى هذه الأنواع من النبات لم تكن من أتباع النباتى الكبير.

أما قمة السخرية فكانت عندما علق النقاد على الأبيات

الأخيرة من قصيدة شوقى، التى يتكلم فيها عن مكانة عثمان غالب النباتى المشهور فى الطب قائلا:

أما مصاب الطب فيه	فسل به ملأ الأساة
أودى الحمام بشيخهم	ومآبهم فى المعضلات
ملقى الدروس المسفرات	عن الغروس المثمرات

وعندئذ، يسأله العقاد، مامنعه أن يقول استطراداً من كلامه الأول عن مكانة الرجل فى علم النبات، حين يعلم بمكانته فى الطب:

طربت لمصرع غالب	فى الأرض رسل الحميات
قد مات غالب جندها	فتمردت بعد الممات
أمست جراثيم الملاريا من	سرور ظاهرات
وتفرق التيفوس والتيفود	فى كل الجهات
وتألب المكروب والبكتريا	بعد الشتات
وبكت قوارير الصيادل	بالدموع السائلات

واستطرد العقاد من نقد قصيدة من قصائد شوقى إلى أخرى. وهو فى كل أحواله حاد اللفظ، لاذع العبارة، لايقر لشوقى بأى فضل، سواء فى التصور أو التعبير، ويغمزه فى أخلاقه بين حين وآخر..

وفى القسم الثانى من الكتاب تعرض لرواية «قمبيز»، فعرض أخطاء شوقى التاريخية والوطنية والشعرية، فى نفس الأسلوب الحاد والعبارة اللاذعة. وختم حديثه قائلا إن فى الرواية كل عيوب ذهن شوقى، وكل عيوب أخلاقه أيضاً.

وهكذا كانت المعركة بين شوقى والعقاد معركة حامية، حرم فيها العقاد شوقى من كل تقدير، وسلبه من كل فضل..

* * *

إن قيمة كتاب الديوان، وبخاصة الفصول التى تحدث فيها عن شوقى ضئيلة إذا قيست بمقدار ما تضيف إلى النقد الأدبى، فليس فى هذا الكتاب توضيح لمذهب جديد، أو شرح لفكرة نقدية، فضلا عن أن المقاييس التى يستعملها العقاد مقاييس شخصية صرف، تلجأ إلى الهجوم اللاذع، بدلا من المناقشة المنطقية الهادئة، وحين تحدث العقاد عن مسرحية قمبيز. لشوقى

لم يعن بأن يشرح أصول الدراما الشعرية بقدر عنايته بأن يغمز شوقي في ولائه لمصر، وفي أخلاقه عامة..

وكتاب الديوان كتاب هدم أكثر منه كتاب بناء، فهو يصطنع ضجة أعلى من ضجة شهرة شوقي لكي يزلزل قواعد هذه الشهرة، وأغلب الظن أن العقاد قد خفف قليلا في سنواته الأخيرة، من حدة عداوته لشوقي، وقد سمعته منذ سنوات قليلة في مهرجان شوقي، وهو يلقي كلمته الموجزة المعتدلة، وأظنها نشرت في ذلك الحين، ولكنى لم أستطع الحصول عليها..

ومن الجدير بالذكر أن العقاد لم يكمل الديوان بأجزائه العشرة، بعد أن فرغ من نقد شوقي..

وقد كان ذلك النقص خيراً كبيراً على الأدب، لأن العقاد كتب بعد ذلك في نقد الشعر فصولا وكتباً كانت أجدى على الأدب والنقد من كتاب الديوان، ولعل سر جمال هذه الفصول والكتب وجدواها. أنها خلصت من الخصومة الشخصية، وقنعت بالمناقشة الهادئة، والتوضيح المفيد.

لقد كتب العقاد عن أبي العلاء وابن الرومي وأبي نواس وعمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة، وعن شعراء مصر وبيئاتهم،

وكتب مقالات متفرقة عن غيرهم من الشعراء، وعن بعض الموضوعات المتصلة بنقد الشعر، ومن هذه الكتب والدراسات نستطيع أن نفهم مذهب العقاد النقدى، فى الشعر بخاصة، والأدب بعامة..

وهذا المنهج هو الذى سنحاسب العقاد عليه حين نعرض لشعره..



قلت فى مقالى السابق.. إن نقد العقاد لشوقى فى كتابه «الديوان» الذى أصدره فى عام ١٩٢٢، كان نقدا بالغ الحدة، عالى الصوت، ولكنه كان قليل الجدوى من الناحية الفنية، إذ أنه لم يهتم بإبراز النظرية النقدية أو القيم الأدبية التى توجه هذا النقد، بل لقد استعان العقاد بالسخرية أحيانا وبالهجوم العنيف أحيانا أخرى.

وقد استفاد العقاد من هذه المعركة النقدية بلا شك، استفاد منها ذيوع اسمه وبعد صيته، ولكن هذه المعركة لم تضر بشوقى، وظلت للشاعر الكبير مكانته وأسبقيته وتفرده فى ميدان الشعر العربى فى هذا القرن العشرين.

وبغض النظر عما استفاد[illegible] من هذه المعركة، فقد استفادت منها الحياة الأدبية بشكل غير مباشر، إذ كان العقاد

يتقدم إلى هذه المعركة تحت لواء «المذهب الجديد» وكان أنصاره ومريدوه يطلقون عليه لقب «زعيم المذهب الجديد» أو «الكاتب العصرى» وكان هو نفسه كثيراً مايلهج بكلمة «المذهب الجديد» ويجعلها شعاراً لنقده ومقالاته، وذلك كله قد نبه الأذهان إلى أن هناك مقاييس جديدة لنقد الشعر، ومعرفة جيده من رديئه، ولفت أنظار القراء إلى كتابات العقاد النقدية، فى غير «الديوان»، وبخاصة بعد أن خمدت نار المعركة وانطفأ أوارها.

وللعقاد محصول وافر فى نقد الشعر، يمكن أن نحصره فى مجالين.

أولا: تلك المقالات المتفرقة فى كتبه «ساعات بين الكتب» و «الفصول» و «مطالعات فى الكتب والحياة» وغيرها، ثم مقدمات دواوينه التسعة.

ثانيا: دراساته وكتبه عن بعض شعراء العرب، مثل ابن الرومى وأبى نواس وعمر بن أبى ربيعة وغيرهم.

والواقع أن تلك المقالات تحوى طائفة من ألمع الآراء النقدية المحدثة، وأكثرها عصرية، مهما اختلف تاريخها ففى «خلاصة اليومية» مثلا، وهو أول كتب العقاد نستطيع أن نلمس هذه المعاصرة لمدارس النقد الجديدة فى أوروبا..

ولعل نهم العقاد إلى القراءة، وصداقته للمازنى الذى تخرج من مدرسة المعلمين العليا، ولعبد الرحمن شكرى الذى قضى بضع سنوات فى لندن، قد أتاحا له أن يتصل بالتيار النقدى الإنجليزى فى أواخر القرن الماضى، وأوائل هذا القرن، وبخاصة كتابات ماتيو أرنولد ووليم هازلت.

ولعل اتصاله بهذه الثقافة السكسونية أيضاً هو الذى وجهه نحو فن المقالة الأدبية، وهو فن تتميز به هذه الثقافة ويحتل من إنتاجها العقلى مكانا كبيراً.

وقد حاول العقاد فى سنه المبكرة الاحاطة باتجاهات هذه الثقافة النقدية وتذوق ثمرتها، فحرص فى مقالاته المتتابعة على أن ينقل كل ما يقع عليه بصره إلى قرائه، بعد أن أعلن إليهم أن هذا المذهب الذى يلم شتاته ويجمع متفرقاته من قراءاته المتناثرة، هو المذهب الجديد فى الأدب، ذلك المذهب الذى يستطيع أن يهز أركان المذهب القديم.

وقد كان كل ما فى هذا المذهب جديداً حقاً، ولكن الواقع أن جمع صورة متكاملة عن هذا المذهب أمر عسير، إذ أن أفكاره المختلفة تتناثر فى كتب العقاد.. تتناثر هذه الأفكار فى «خلاصة

اليومية» وفى «مطالعات فى الكتب والحياة» وفى «الفصول» وفى «ساعات بين الكتب»، وقد استغرقت كتابة هذه المؤلفات ما يقرب من عشرين عاماً، ولن تجد صورة وافية متكاملة لهذا المذهب فى أحد هذه الكتب، إلا إذا رجعت إليها جميعاً، وجمعت الفكرة إلى جانب الفكرة، والرأى إلى جانب الرأى، حتى تتضح لك هذه الصورة المتكاملة.

وحتى الآن، لم يجمع العقاد فى كتاب من كتبه كل هذه الآراء ليشكل منها نظرية «عقادية» فى النقد الأدبى، ولعل هذه الآراء المختلفة لم ترد إلى ذهنه متكاملة مرتبة مرة واحدة، ولعله لم يعد التفكير فيها، ولكنه يقرأ ويقرأ، ويقتنع برأى من الآراء، فيتبناه، ويدافع عنه، ويضيفه إلى نظريته .. وهكذا.

ومما لا شك فيه أن هذه الآراء التى اكتسبها العقاد من قراءاته المختلفة تمثل أعلى ما وصل إليه النقد الأدبى حين استعان بعلمى الجمال والنفس، وحين استرد الأدب مكانته فى الحياة الإنسانية، وحين ازدهرت الدراسات اللغوية المحدثة.

ومن العسير حصر كل الافكار اللامعة التى تتناثر فى كتب العقاد ولكن لا بأس من الإشارة إلى بعضها.

الشعر ملكة إنسانية لا لغوية

يقول العقاد:

وغنى عن الشرح أن اللغة ليست هى الشعر، وأن الشعر ليس هو اللغة، وأن الإنسان لم ينظم إلا للباعث الذى من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو صنع الألحان، فالباعث موجود بمعزل عن الكلام والألوان والرخام والألحان، وبقى أن نبحث عن الشاعرية والخوالج والأحاسيس التى يعبر عنها الشاعر.

ويقول العقاد:

الشاعر الذى لا نعرفه بشعره لا يستحق أن يعرف

إن كلام الشاعر هو الصلة الكبرى بيننا وبينه، فإن لم يكن هذا الكلام معبرا عن نفسه، واصفا لها، ممثلا لشعورها، فليس هو بطائل، وان كان معبرا عن النفس، مستجمعا لصفاتها وأطوارها فهو حسبنا من معرفة بالشاعر وترجمة لحياته، لا يزيد عليها التاريخ إلا ما هو من قبيل التفصيل والتفسير أو من قبيل الحشو والفضول.

يقول العقاد:

قد يعبر الفن عن الشر تعبيراً جميلاً.

أما الشر والجمال فقد اجتمعا كثيراً فى جمال الطبيعة والحياة فلماذا لا يجتمعان كثيراً فى القصيد وسائر الفنون؟ بل لقد كان القبح نفسه ـ وهو نقيض الجمال ـ موضوعا للفنون الجميلة من شعر وتمثيل وتصوير..

أما اليوم فشعار الفنون عامة أن كل ما يؤدى أداء جميلا فهو موضوع صالح للقلم والريشة والمعزف..

تلك هى بعض الأفكار المتناثرة فى كتب العقاد. وهناك أفكار أخرى أشد منها لمعانا وأكثر فاعلية، وبخاصة فى حياتنا الأدبية، التى يمثل النقد أكثر جوانبها جمودا وتقليدية، ولكن هذه الأفكار كما قلت لم تنتظم فى نظرية واضحة، ولم يحاول العقاد تنسيقها، وذلك لأن هذه الأفكار كانت ثمرة قراءات متناثرة مختلفة فى تاريخها وأشخاصها.

وقد يكون طريفا أن يحاول ناقد محدث أن يرد كل رأى من هذه الآراء إلى قائله، أو على الأقل إلى صاحب الفكرة التى أوحت للعقاد بالفكرة المناظرة لها.

ومن الأدلة على أن العقاد يتأثر فى بعض الأحيان بما يقرأ، دون أن يعيد التفكير فيه ودون أن يديره فى نفسه موقفه من الشعرالمرسل.

فى الأعوام الأولى لهذا القرن كتب الشاعر عبد الرحمن شكرى بعض القصائد المرسلة التى تتحلل من القافية، وكتب العقاد عنها يقول إن إسقاط القافية تهيئة لاستقبال المذهب الجديد لأن القافية هى الحائل بين الشعر العربى وبين التفرع، فإذا اتسعت القوافى واتسع مجال القول بزغت المواهب الشعرية، ووجد شعراء الرواية والوصف والتمثيل، وسيأتى يوم تكتفى فيه الآذان بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية، وزاد العقاد أن العرب لا ينكرون القافية المرسلة ونقل أربعة أبيات مرسلة القافية لشاعر قديم.

ومن الواضح أن العقاد قد تنكر بعد ذلك لموقفه القديم كل التنكر، ولعل مرجع ذلك إلى أنه كان قد اتخذ هذا الرأى، وتحمس له، بناء على قراءاته لا على ذوقه الشخصى.

ولعل أوضح دليل على أن نظرية العقاد نظرية توفيقية انتقائية أو على الأصح «تلفيقية» أنه فى كتاباته عن الشعراء الذين ألف عنهم كتباً مستقلة لم يختر منهجا واحدا يتبعه فى دراسته لهم جميعاً فهو فى كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم» يجعل البيئة الثقافية هى محك الدراسة، وهى التى تميز شاعر عن شاعر، بينما يعتمد فى كتابه عن ابن الرومى على دراسة شعره، واستقراء صورة الشاعر وصورة العصر من خلال ذلك الشعر، فإذا كتب عن أبى نواس،

تحدث حديثا مستفيضا عن الغدد وأثرها فى نفسية الإنسان ثم اختار من اصطلاحات علم النفس اسم مرض «النرجسية» أو عشق الذات، وحاول أن يطبق أعراض هذا المرض على أبي نواس؛ فكان الكتاب دراسة فى النرجسية التى تحدث عنها «هافيلوك إليس» أكثر مما هو دراسة لأبى نواس.

هذه المناهج المتقاربة تبين لنا أن العقاد مثقف توجهه قراءاته قبل أن يستطيع هو توجيه هذه القراءات، وبخاصة فى ميدان النقد الأدبى، ولعل هذا هو ما جعل العقاد يحاول فى شعره أن يحقق كل ما قرأ عنه من مميزات الشعر العظيم، فهو يفكر فى قصيدته مرتين، أو على الأصح يحس بها مرتين، المرة الأولى حين يفكر فيها أو يحس بها كما يفعل الإنسان العادى الحساس، الذى يملك القلب الذى ينفعل، العقل الذى يفكر، والمرة الثانية كما يفكر العقاد.. الذى التهم الثقافات، وقرأ ألوف الصفحات.

والعقاد شاعر بلا شك، أولا: لأنه يملك المقدرة على الوزن، وثانيا: لأنه يحفظ كثيرا من الشعر، ويعرف الجيد من الردىء، وثالثا: لأنه لو كان يفكر مرة واحدة، ويحس مرة واحدة لكان من أرق الناس إحساسا، وأصفاهم فكراً.

نعم.. إنه شاعر، ولكن..



ما إحساسك إذا نادتك الفتاة التى تحبها باسمك المجرد.. دلالة على رفع الكلفة بينها وبينك؟

هل تفرح لأنها قد اختصرت ما بينكما من مسافة عاطفية، حين نطقت باسمك، أم تحزن لأنها اختصرت نفس المسافة الثقافية والاجتماعية بينكما، وخاصة إذا كنت أعلى منها ثقافة ومستوى اجتماعيا، أم يمر ذلك النداء على أذنك مراً سريعاً كريماً دون أن تلتفت إليه..

العاشق العادى يفرح لأن المناداة بالاسم أولى درجات المحبة، ولاتهمه المسافة الثقافية والاجتماعية، بقدر ما تهمه المسافة العاطفية التى اختصرت فى لمحة عين، وذابت حين قالت المحبوبة لحبيبها.. يا فلان..

وقد استوقفنى فى أحد دواوين العقاد أبيات يخاطب فيها محبوبته، حين نادته باسمه المجرد، وفى هذه الأبيات رأيت أوضح دلالة على نفسية العقاد العاشق، وعلى طريقة تعامل العقاد مع «الحب»، وهى فى الوقت ذاته أوضح دلالة على طريقة تعامل العقاد مع «الشعر»..

يقول العقاد، فى مثل الموقف الذى تحدثت عنه، حين ترفع الفتاة الكلفة بينها وبين محبوبها:

سميتنى باسم اللدات وبيننا | عمر كعمرك أو يزيد قليلا
مزج الهوى العمرين فى جيل فلا | تقديم بينهما، ولا تأجيلا
ومحا الفوارق كلهن، فلم يدع | غير الهوى جيلا لنا، وقبيلا

وقد يقول قائل: إن العقاد التفت إلى فارق العمر بينه وبين محبوبته، لا فارق المستوى الثقافى والاجتماعى، ولكنى استشهد بأبيات أخرى، توضح حرص العقاد على حفظ المسافة الثقافية والاجتماعية بينه وبين محبوبته.

يقول العقاد بعنوان «أكذبينى»:

أكـــذبينى وأكـــذبينى	كلمـــا شــئت أكــذبينى
مــــا غناء اللب عندى	إن أبى أن تخـــدعـــينى
أنـا فـى ثـروة وفـــــــر	منه مـــهـــمـــا تسلبـــينى
انقــصـيــهـــا.. أى ضـيـــر	درهـمـــــــا أو درهـمـين

والمرأة عند العقـاد مـائدة منصـوبة، يأكـل منهـا الرجل حـتى يملأ بطنه، والشاطر الناصح من لا يترك لقـمة واحدة على المائدة.

يقول العقاد

مـائدة أسـرف فى طهـيـهـا	عشرين عاما، عبقرى الزمان
أكـرمنا الطاهى بهـا سـاعـة	فكيف بالمكرم يلقى الهـوان
حـسن وأنس وحـيـاء مـعـا	وطلعـة البـدر ونفح الجنان
مـدت لنا طوعـا، فـمـا عـذرنا	إذا تركنا لقـمـة فى الخـوان!

وأقرأ هذه الأبيات مرة ثانية

وانظر إلى الفكاهة الفظة فى الشطر الثانى من البيت الثانى، وانظر إلى العقـاد يتحدث عن نفسه بلهجة الجمع دائمـا.. أكـرمنا الطاهى.. مدت لنا طوعا .. ما عذرنا.. إذا تركنا!

الوفاء فى الحب.. الوفاء للحياة.. الوفاء للفن والشعر.. ثلاثة مستويات من الوفاء لا تكاد تختلف إلا فى مظاهرها، ولكن العقاد يقول عن الوفاء:

أعفيك من حلية الوفاء إنك أحلى من الوفاء
خونى، فما أسهل التقصى عندى، وما أسهل الجزاء
وليس بالسهل فى حسابى فقدك يا زينة النساء!

تلك هى ملامح العقاد العاشق، والمعبر عن العشق، وهى جديرة بأن تقودنا بلا ريب إلى ملامح العقاد الشاعر، وإلى نظرته إلى الشعر..

فماذا نرى فى هذه النظرة؟

أولا: إن العقاد حريص على أن يضع المسافة الثقافية والاجتماعية بينه وبين الانفعال التلقائى، العادى البسيط.. بمعنى أن ينفعل مرتين كما قلت، المرة الأولى كما ينفعل الناس، والمرة الثانية كما ينفعل العقاد..

ثانيا: أن نظرة العقاد إلى الحياة نظرة حسية صرف مليئة بالرغبة والاشتهاء، وهى أيضاً نظرة واقعية بأضيق المفاهيم لهذه

الكلمة، لا ترى فى كل شئ إلا مظهره الحسى الساذج البسيط، ولكن العقاد لم يستطع أن يعبر عن هذه النظرية لأنه، حين تصدى لنقد شوقى فى أول حياته الأدبية كان يريد أن يصنع ما لم يصنعه شوقى، وحين قرأ ما قرأ من الآثار النقدية المعاصرة مع زميليه المازنى وعبد الرحمن شكرى.. وجد أن هؤلاء الشعراء الذين قرأ لهم يمزجون بين الفكر والعاطفة، وإنك تستطيع أن تستخرج لكل منهم مذهبا فكريا أو فلسفيا، فتنكر العقاد لطبيعته الحسية الساذجة، وحرص على أن يكون له فى شعره مذهبه الفكرى أو الفلسفى.

ومن هنا كان اهتمام العقاد بشعر الحكمة والفلسفة، ومن هنا شغل هذا النوع من الشعر معظم صفحات دواوينه.

ولكن.. هل استطاع العقاد أن يكون شاعراً ذا فلسفة، مثل الشعراء الذين قرأ لهم وعنهم.

إن الفرق بين الحكمة العربية الشائعة فى دواوين الشعراء العرب، وبين المذهب الفكرى أو الفلسفى الذى نستطيع أن نستخلصه من أشعار جيته أو هاينى مثلا.. إن الحكمة العربية حكمة تلخيصية، تقال فى أوجز عبارة، وهى تلقى فى أى مناسبة..

ولا تكاد ترتبط بتجربة الشاعر أو حياته، وهذا الارتباط يخلع عنها الطابع الانسانى الحى، فلا تستطيع أن تتصور أنها خلاصة حياة بقدر ما تتصور أنها مجرد سانحة فكر.

أما المذهب الفكرى الذى نستخلصه عادة من تراث شاعر غربى فهو مذهب متكامل، تراه فى كل إنتاجه، وتستطيع أن تتبينه فى حياته كما تتبينه فى أشعاره، وتكتسى كل نبضة منه بدم الحياة وعرقها وتجربتها.

والعقاد حين أراد أن يكون شاعراً فيلسوفاً وحكيما، لم يستطع إلا أن يدور فى فلك المتبنى وابن الرومى، وحاول أن يرتفع إلى مستوى المعرى، فقصرت به موهبته وتجربته..

إن العقاد يلقى حكمته أو فلسفته نفس الإلقاء التلخيصى.. التقريرى. المصفى من اللحم والدم.

يقول العقاد مثلا عن الغنى والسعادة:

لا تحسدن غنيا فى تنعمه ... قد يكثر المال مقرونا به الكدر

تصفو العيون إذ قلت مواردها ... والماء عند ازدياد النيل يعتكر

لقد تذكرت حين قرأت هذين البيتين ما قاله العقاد عن أبيات شوقي وفي رثاء محمد فريد التي مطلعها «كل حي إلى المنية غادي»!

لقد قال العقاد عن أبيات شوقي: إنها كلام شحاذين!

ومن حقنا أن نقول عن بيتيه السابقين أيضاً إنهما كلام شحاذين!

ومن هذا المستوى معظم شعر العقاد الفكري، منها ما أخذه عن معاني أبي العلاء مثل قوله:

فشت الجهالة واستفاض المنكر   فالحق يهمس والضلالة تجهر
والصدق يسرى في الظلام ملثماً   والزور يمشي في النهار فيسفر

واسمع قول أبي العلاء:

إذا قلت المحال رفعت صوتي   وإن قلت اليقين أطلت همسي

وشتان بين فيلسوف المعرة وفيلسوف مصر الجديدة.

ومثل قوله:

رجعت عن الحرام وأنت عندى   عجزت عن المحرم والمباح
فما تقوى الشيوخ سوى اضطرار   كتقوى اللص بات بلا سلاح

واسمع ـ للمرة الثانية قول أبى العلاء:

خوى دن شرب فاستراحوا إلى التقى
فعيسهم نحو الرواح خوادى

ولو حاولت أن أحصر ما أخذه العقاد من معانى أبى العلاء لضاق عن ذلك المجال المحدود..

ومنها ما هو مستمد من ابن الرومى ولا مجال هنا للاستشهاد.

بعد هذا الطواف مع العقاد العاشق، والعقاد الحكيم، ننتقل إلى شعر المناسبات عند العقاد.

كان مما أخذه العقاد على شوقى أنك تستطيع أن تعيد ترتيب قصيدته، فتضع أى بيت فى مكان أى بيت آخر، دون أن يختل المعنى.

والآن هذه القصيدة اسمها «عيد الجهاد».

يقول فيها:

جددوا آل مصر عيد الجهاد	بجهاد على المدى فى ازدياد
ليس كل الأعياد ندحة لهو	قد تكون الأعياد لاستعداد
إنما قدر الجهاد عليكم	يوم كان استقلال هذى البلاد
قد حملنا وديعة الأجداد	فاحملوها أنتم إلى الأحفاد
وقضايا السلام أطول عهدا	من قضايا الخصام بين الأعادى
سبقونا ممهدين وقالوا	دونكم فانهضوا بغير رقاد

ما رأى القارىء فى هذه الأبيات .. أليست منسجمة؟

إنى أستميح العقاد، وأستميح القارىء عذرا لأن هذه الأبيات الستة هى فى واقع الأمر البيت الأول والرابع والثانى والتاسع والثامن والخامس من قصيدة العقاد..

وأظن أن الترتيب الذى اخترته أنا لها أحسن من الترتيب الذى اختاره العقاد!

متى إذن يصبح العقاد شاعراً أصيلاً؟

إن العقاد يصبح أصيلا، حين يخلص لطبيعته الحسية، وحين ينسى أنه العقاد المفكر الفيلسوف، ولذلك فمن أحسن قصائد

العقاد قصيدته فى رثاء كلبه ـ بيجو ـ وقصيدته فى رثاء «مى» الأديبة المعروفة، وقصيدته في يوم الأربعين لسعد زغلول، لأنه أحسن عندئذ أنه صغير إزاء عظمة سعد، فاستسلم للحزن، ولم يستسلم للزهو.

ومن أحسن شعر العقاد أيضا قصيدته ـ ساعى البريد ـ التى يتحدث فيها عن رجل ينتظر خطاب محبوبته، وقصيدته عن الصدار الذى نسجته له محبوبته، فلفه حول صدره، وهو يقول لنفسه:

ألـم أنـل مـنـك فـكـرة ... فـى كـل شـكـة إبـره
وكل عـقـدة خـيـط ... وكـل لـفـة بـكـره!

لقد كان فى هذه القصيدة إنسانا عاشقا، كما يكون الإنسان العاشق.



في الأيام الأخيرة من الشهر الماضى كان عباس محمود العقاد، الكاتب والشاعر والرجل الثانى فى حياتنا الأدبية فى نصف القرن الماضى، قد أتم عامة الثانى والسبعين، قضى منها خمسين عاما، وهو يكتب ويقرأ، ويحارب ويجادل، ويتحزب ويتشيع حتى أصبح صاحب اسم جهير كبير، ومكان فى المجمع اللغوى، وعشرات الكتب، وعشرات الأتباع والأصدقاء، وخصوم الرأى والفكرة.

ومن العبث أن يحاول أحد القول، أن العقاد ليس علامة هامة من علامات تطورنا الفكرى والثقافى فى نصف القرن الأخير، فما لاشك فيه أنه من أكثر أدبائنا ثقافة بل لعلنا لا نعدو الحق إذا قلنا أن العقاد القارئ هو سر بقاء العقاد الأديب، وأنه لو كف عن

القراءة والاطلاع، وتزويد العقل بكل ما يستحدث من جديد الآراء فى النقد والأدب، لما استطاع أن يعطى هذا العطاء الضخم من الإنتاج، بل ولا نصفه.

وفى سيرة العقاد، وحياته لفت للأجيال القادمة من الأدباء إلى جدوى القراءة والاطلاع، ومقدرتها على تجديد حياة الأديب، وإطالة أمد إنتاجه وتوسيعه.

وقد اتسع المدى لإنتاج العقاد فعلا فكتب عن الأدب العربى والأوربى، وعن الثقافة والفلسفة فى شتى عصورها، وعن نظريات الحكم والاقتصاد وعلم النفس، وكتب فى التفكير الدينى وأصول العبادات، بل لا أظن أن العقاد تقف به الجرأة عن الكتابة فى أى موضوع يقترح عليه، وكتب العقاد بلا شك جمة الفائدة، بالنسبة للقارئ الطالب للثقافة، إذا أنها تقوده إلى رءوس تلك الموضوعات، وتجلو أمامه الصورة العامة أو الموضوع الذى يكتب فيه العقاد، والمجال بعد ذلك مفتوح للقارئ المتخصص، الذى يريد أن يكون له رأيه واجتهاده الخاص..

وذلك هو الجهد الضخم الذى بذله العقاد لحياتنا الثقافية، وقد يبدو هذا الدور العام - لدى بعض الأدباء - دورا ضئيلا،

وأذكر أن مناقشة دارت فى الأسبوع الماضى بين الروائى الكبير الصديق نجيب محفوظ والكاتب الساخر محمد عفيفى وبينى، حول العقاد، قال الكاتب الساخر محمد عفيفى، وكان غير ساخر هذه المرة، أن الطبعة الجديدة من دائرة المعارف البريطانية، وهى أكبر موسوعة تضم أبواب المعرفة والعلم، هذه الموسوعة حين تكون فى مكتبة القارئ تكون أجدى عليه، وأكثر نفعا من كل كتب العقاد.

وكثير من المثقفين يشاركون الصديق محمد عفيفى هذه النظرة ولكنى أعتقد أن هناك جانبا إيجابيا فى ثقافة العقاد فهو كثيراً ما يمزج ثقافته بتجربته وأفكاره الخاصة، كما أن لديه مقدرة فذة على تنظيم الأفكار وترتيبها.

والعقاد هو كاتب المقال الأول فى العربية بلا شك، والمقال فن أدبى محدث، قد تربطه بالفصول والأمالى رابطة من النسب البعيد، ولكنه أقرب إلى الثقافة الأوروبية منه إلى التراث العربى، وقد ساعد العقاد على إجادة كتابة المقال أنه التقى بالمدرسة الأنجلو سكسونية، فى أول لقائه مع الغرب، والمقال فن تقليدى موروث فى التراث الانجليزى.

ومقال العقاد مبنى بناء هندسيا وفكريا صارما، وقل أن تجد فى مقالاته فى «ساعات بين الكتب» أو «الفصول» أو غيرها من كتبه نداوة الفن ورقته، وأسلوبه فيها مبين واضح ولكنه أجرد، بلا زينة ولا تفنن.

ومما لا شك فيه أن العقاد قد ساعد بمقالاته المتوالية على تجديد اللغة العربية، وتوسيعها ولكى تستطيع احتمال المعانى الجديدة وأداءها، وتؤديهما إلى القارئ، وتحفل بنوع من الموسيقى الصلبة القوية، إلا فى كتبه عن العبقريات، وبخاصة عبقرية عمر.

وكتب العبقريات ذاتها، مكتوبة على صورة مقالات ذات عناوين مستقلة، تجمع بينها رابطة الشخصية التى يتحدث عنها الكاتب. ومعظم هذه المقالات يرتفع إلى مستوى أدبى وفنى يذكر بالقمم الشوامخ فى فن المقالة، مثل جونسون وهازلت وغيرهما.

أما شعر العقاد فلا أعتقد، مخالفا فى ذلك رأى الصديق الكبير نجيب محفوظ، أن أحد من شعرائنا المحدثين تأثر به ذلك لأن النزعة الفكرية فيه لم تكن نزعة متكاملة، بل كانت تقليداً لشعر الحكمة القديم، وقد يكون تأثر الجيل الجديد من شعرائنا محصوراً فى منبعين ليس منهما شعر العقاد، وهما مدرسة أبوللو،

وبخاصة على محمود طه، وشعراء المهجر وبخاصة الشاعرين الكبيرين: إيليا أبو ماضى، وميخائيل نعيمة.

وأجرأ محاولة للعقاد فى الشعر، هى ديوانه «عابر سبيل»، إذ حاول أن يتخذ موضوعاته من موضوعات الحياة اليومية، فتحدث عن عطلة الكواءين يوم الأحد، وبلسان بيت يتحدث عن سكانه، ووصف انطلاق السيارات، ورجل المرور، إلى غير ذلك من الأغراض الدانية القريبة.

وقد كان العقاد يستطيع أن يجعل من هذه الموضوعات موضوعات شعرية لو أنه استطاع التفرقة بين التناول النثرى والتناول الشعرى، ولكنهاختار موضوعات نثرية وتحدث عنها حديثا نثريا، فسقط الديوان سقوطاً بينا، وكانت مقدمته هى الشىء الوحيد الذى يستحق التسجيل فيه.

وعلة فشل هذا الديوان ـ فى رأيى ـ أن العقاد فكر أولا، وصنع تصميم الديوان، قبل أن يكتب أشعاره، مدفوعاً إلى ذلك برأى قرأه، أو فكرة عنت له فى قراءاته، ولا شك أن هذا الرأى أو تلك الفكرة، مبعثهما ميل الشعر الأوروبى فى السنوات الأخيرة إلى أن يخرج عن دائرة المعانى والأفكار التقليدية، وأن ينسج

خيوطه من تصرفات الحياة اليومية، ولكن شتان بين التجديد الذى يحاوله إليوت أو أراجون وبين هذا التجديد الذى حاوله العقاد.

اقرأ هذه القصيدة من ديوان.. عابر سبيل.. وعنوانها «أصداء الشارع»:

بنو جرجا ينا دون على تفاح أمريكا
وإسرائيل لا يألوك تعريبا وتتريكا
وبتراكى إلى الجو د على الإسلام يدعوكا
وفى كفيه أوراق بكسب المال تغريكا
وأقزام من اليابان بالفصحى تحييكا
قريب كلها الدنيا كرجع الصوت من فيكا
دعا الداعى فلبوه طغاة وصعاليكا
إذا ناديت يا دينا ر من ذا لا يلبيكا
فما فى الناس هاذاك ولا فى الأرض هاتيكا

ففى هذه القصيدة حشد العقاد من حياة الشارع اليومية، ولكنه لم يستطع أن يستخلص منها نظرة شاملة أو حكمة عميقة،

أو رأيا لامعا، وكل ما استطاع قوله هو أن كل الناس يعشقون الدينار، وهذا معنى قديم مكرور.

وقصيدة أخرى في ديوان «عابر سبيل» عنوانها «عسكري المرور»

متحكم في الراكبين ... وما له أبداً ركوبه

لهم المثوية من بنانك ... حين تأمر، والعقوبة

مر مابدا لك في الطريق ... ورض على مهل شعوبه

أنا ثائر أبدا وما ... في ثورتي أبداً صعوبه

أنا راكب رجلا فلا ... أمر علي ولا ضريبه

وكذاك راكب رأسه ... في هذه الدنيا العجيبه

لقد اختار العقاد موضوعاً نثرياً وتناوله تناولاً نثريا ساذجا، فلم يستطع أن يخرج منه بشيء ذي بال.

وهكذا أخفق هذا الديوان الجريء لأن التجديد فيه كان تقليداً للنزعة الأوروبية إلى تبسيط الشعر وتوسيع مدى الموضوعات الشعرية.

وخير ما يختتم به الحديث عن العقاد أنه كان أكبر الممثلين الحقيقيين لحركتنا الثقافية، فى تنوع أغراضها، ونقلها المتعجل عن أوروبا، وولعها الشديد بالثقافة، ومحاولتها التجديد فى كل شىء.

ولعل سر وقوف العقاد، الكاتب الذى رفع راية الجديد منذ أربعين عاما وتزعم يومئذ ما سماه بالمذهب الجديد فى الأدب والنقد، لعل سر وقوف العقاد الآن فى وجه كل جديد، أنه يحس أنه قال فى مجال النقد كل جديد ونقل إلى قراء العربية كل رأى متقدم، وأن ما يجد على الدنيا بعد ذلك إنما هو زيادة وفضول.

ولكن العقاد ينسى أمرين:

أولهما: أن هناك تخصصاً فى الحياة الحديثة، بحيث لا يمكن أن يحيط إنسان بمعرفة كل شىء، ويفتح نافذة عامة يتلقى منها الأسئلة، ويجيب عليها بلهجة الواثق والخبير.

ثانيهما: أن الدنيا تتجدد. وأن هناك مثقفين أكثر منه اتصالا بالثقافة الأوربية، وقد جمعوا إلى جوار ذلك موهبة التوفيق والتمثل والاستفادة، وصبغ تلك الثقافة بطابعهم الخاص.

الفصل الثالث

توفيق الحكيم



توفيق الحكيم، أطال الله عمره ما أمتعنا وأشجانا، وفرج شفاهنا بالابتسام أو قلبها بالتقطيب، أو غضن جباهنا بالتأمل.. توفيق الحكيم ليس واثقا فى أى عام ولد.

هو يقول أنه ولد فى عام ١٨٩٨ ، وبعض الباحثين يقولون إنه ولد فى عام ١٩٠٣ ، فلا ينفى توفيق الحكيم ذلك ولا يثبته، ولكنه يترك تاريخ ولادته حائرا مبهما..

وحياة توفيق الحكيم منشورة الصفحات، فقد سجلها حتى أواسط عمره، فى كتبه المتتالية «عودة الروح» «زهرة العمر»، «عصفور من الشرق» و «يوميات نائب فى الأرياف»، «من ذكريات الفن والقضاء».

وتوفيق الحكيم ابن لأب مصرى من أصل ريفى، أصاب قدرا وافرا من التعليم والثروة فى أواخر القرن الماضى وكانت ثروة الأب

ميراثا عن أمه لا عن أبيه، ولذلك كان أبناء الفلاحين عمومته من الفقراء...

وقد تزوج الأب المصرى من سيدة تركية الأصل، شديدة التمسك بالتقاليد الاستقراطية للطبقة الحاكمة، فحرصت على أن تفصل بين الأب وبين الطفل وتوفيق الحكيم، وبين البيئة الريفية وتقاليدها الساذجة، وأن ترفع الأسرة إلى مستوى من التمدين والحضارة، حسب فهمها الطبقى للتمدين والحضارة.

وكان الصبى وثيق الصلة بأعمامه الفقراء، يحس بينهم بأنه فى عالمه يتنفس ويتحرك غير مقيد، ويتصرف بعفوية الطفولة وانطلاقها.

وتلقى توفيق الحكيم تعليمه الابتدائى فى دمنهور، ثم نزح إلى القاهرة فى عام ١٩١٥ لكى يدخل المدرسة الثانوية، ولم تكن فى دمنهور آنئذ مدرسة ثانوية.

وفى القاهرة أقام مع أسرة أبيه فى حى السيدة زينب، وكان عمه يعمل مدرساً للحساب بمدرسة ابتدائية، وعمه الثانى طالبا بالهندسة وعمه الثالث ضابطا أحيل إلى المعاش قبل أن يبلغ نهاية خدمته الحكومية لولعه الشديد بالنساء، وعمته الفتاة الريفية التى

أتت لتخدم الأسرة وترعاها، وخدام ريفى يعد نفسه فردا من الأسرة.

والتقى توفيق الحكيم بالحب لأول مرة إذ عرف فتاة قاهرية جارة، وهو المراهق الريفى، ولم يستطع لصغر سنه، ولغلبة الطبيعة الريفية والمراهقة المولعة بالوهم عليه أن يقود هذا الحب إلى غايته ومنتهاه.

وحين أتم توفيق الحكيم دراسته الثانوية التحق بالحقوق وتخرج فيها دون امتياز، ويظهر ان الأب هو الذى اختار له دراسة القانون، لكى ينخرط فى سلك الحكام وأصحاب الجاه والسطوة.

وبعد أن تخرج توفيق الحكيم فى كلية الحقوق، سافر إلى فرنسا فى عام ١٩٢٥ ، وأقام فيها ثلاث سنوات لم يستطع خلالها أن ينتمى إلى أى دراسة منظمة، ولم يحصل على درجة جامعية، ولكنه أسلم روحه الشرقية الغافلة للفن والأدب والثقافة فى أعلى مستوياتها، فقرأ بنهم، وأحب بجنون، وتردد على المسارح وصالات الموسيقى ومعارض الفن، وأشبع عينيه من رؤيه الجمال فى الظلال والخطوط والألوان، وملأ أذنيه بالأنغام والألحان.

وأحب توفيق الحكيم فى فرنسا أكثر من حب، ولما عاد إلى مصر سعى أبوه لتعيينه فى وظيفة بالنيابة العمومية، وفوجىء الشاب

بركود الحياة فى مصر، وعزوفها عن الفن والثقافة، وأحس أنه كإنسان هبط من الأرض المليئة بالحياة إلى سطح بارد معتم لا حياة فيه ولا روح.

وفى هذه الفترة كان توفيق الحكيم يحاول أن يكتب لنفسه.. وبالفرنسية.

ولكن ما كادت سنوات قليلة تنقضى على عودته، حتى عاد إليه توازنه الضائع، بين يقظة الحياة الأوروبية وضجيجها واهتمامها البالغ بالفن والثقافة، وبين فتور الحياة عندنا، وانصرافها عن جوهر الفن إلى قشوره ومظهره، ولم تستطع البيئة الغربية أن تهضم توفيق الحكيم، بل لقد استطاع هو هضمها، والاستفادة منها، وكان ثمة هذه اللقاء الأصيل، بين روح الحكيم الشرقية القوية، وبين ثقافة الغرب العميقة المجتاحة، هذا التراث الخصب العظيم، الذى قدمه لنا أكبر فنان عربى فى عصرنا..

إن كل المكانة التى يتمتع بها توفيق الحكيم هى ثمرة فنه فحسب.

فتوفيق الحكيم لم ينغمس قط فى السياسة الحزبية، حتى لقد أطلق عليه أديب «البرج العاجى» وأحب هو هذه التسمية فأخرج تأملاته فى كتاب سماه« من البرج العاجى».

وبعد توفيق الحكيم عن السياسة الحزبية فى هذه الفترة الخطيرة من تاريخ مصر بين عامى ١٩٢٥، ١٩٥٠، يعد ظاهرة غريبة لا تكاد تتكرر فى حياة غيره من أدبائنا فى تلك الفترة.

فقد كان طه حسين وعباس محمود العقاد وإبراهيم المازنى ومحمد حسين هيكل ولطفى السيد ومصطفى عبد الرازق وسلامة موسى وغيرهم أدباء وحزبيين فى نفس الوقت.

ولن نستثنى من أدبائنا مع توفيق الحكيم، إلا يحيى حقى الذى كان موظفاً بالسلك السياسى بالخارج، والدكتور حسين فوزى الذى شغلته دراساته العلمية عن السياسة، بل وكادت أن تشغله عن الأدب.

أما توفيق الحكيم فقد كان مقيما بمصر، وكانت أخباره وآراؤه مادة صحفية مطلوبة، وكان انتماؤه لأحد الأحزاب يعد كسباً سياسياً لذلك الحزب، ومع ذلك فقد استطاع توفيق الحكيم أن يظل بعيدا عن السياسة الحزبية فى مصر، طوال تلك السنوات.

ولكن توفيق الحكيم الذى ابتعد عن السياسة الحزبية لم يستطع أن يبتعد عن إبداء رأيه فى السياسة ذاتها، فكتب فى وقت مبكر عن الشيوعية والفاشية والاشتراكية والديموقراطية وعن الحكم

النيابى، وعن حرية المرأة وعن قضايا العمال، وعن أوضاع مصر القومية، بل لعل توفيق الحكيم هو الكاتب الذى نستطيع أن نتلمس عنده خطوط فلسفة فكرية سياسية متكاملة.

ومجال مناقشة هذه الفلسفة، ومراجعة الخطأ والصواب فيها قد يتأخر حتى نناقش قصص توفيق الحكيم ومسرحه، لأن معظم خطوط هذه الفلسفة المتناثرة مبثوثة فى ثنايا أعماله الفنية، ولتناثر فلسفته فى كتبه ومسرحياته وقصصه دلالة واضحة وهى أنه لا يبنى نظرية فكرية متناسقة، ولكنها خطرات وجدانية تسنح له من خلال تجاربه. فيعبر عنها بأسلوبه الفنى الخاص، وهى كذلك دليل على أن فردية الفنان فيه أقوى وأوضح من جماعية المفكر، وفى كتابه الذى صدر منذ أعوام قليلة عن «التعادلية» فن ووجدان أكثر مما فيه من فلسفة.

ولعل هذه النزعة الفردية هى التى حالت بينه وبين الانتماء إلى أى حزب سياسى، إذ أنه يعتبر آراء السياسة جزءاً من وجدانه الخاص، قد تفيد حين تلقى فى أذهان الناس ووجدانهم، فتوقظ وعيا معينا فى طريق معين، ولكن هذا الطريق لا يقيده، لأن جهده ينتهى عند تدوينها.

وهذه الفـردية هى التى جـعلت توفـيق الحكيم يؤمن بالفن إيمانا لاحد له، ويعتبر الفن هو خلاصة الحضارة الأوروبية.. إن أوروبا تعنى عنده أفرادا عظماء، أعطوا الدنيا أجمل ما فيها من لحن ورسم وشعر.. إن أوروبا عنده هى بيتهوفن وموزارت وميكائيل أنجلو والفريدى مسيه وبيراندللو وأوسكار وايلد..

أما علم أوروبا فخراب، وأما تفكيرها الاقتصادى فلعنة على الإنسانية، لأنه يحرمه من مملكة السماء، ليجعله يذبح نفسه على الأرض.

وفى الواقع أن هذا التقدير وذلك الاخلاص للفن، هو الذى جعل توفيق الحكيم يمتلك قلوبنا، نحن الأدباء الجدد فى مطالع شبابنا.

كلنا وقفنا مبهورين إزاء الصفحة الأولى من «عصفور من الشرق» نلمح صورة هذا الفتى الشرقى فى باريس، وقد وضع قبعته على رأسه، والمطر ينهمر من حوله، وهو ذاهل يزدرد التمر، ويتأمل تمثال الفريد دى مسيه.. وقد نقش على قاعدته «إن الألم العظيم هو الذى يصنع الفن العظيم».

لقد سرحنا مع صورة الفنان الشرقى فى شبابه، واستمعنا معه فى باريس إلى سيمفونيات بيتهوفن وموزار وترددنا معه على مسرح

الأوديون، وجلسنا معه فى أعلى الصالة، وقرأنا معه صفحات من الشاعر اليونانى «أنا كريون» وهو يتغزل فى محبوبته.

وكنا حينما نعود من رحلتنا مع توفيق الحكيم إلى أرضنا المقفرة نحس بفقرنا وضيعتنا.

إن الفن عندنا شقشقة وسفسطة، والشعر عندنا قشور زائفة، وليس لنا مسرح ولا قصة، وشعراؤنا لا تقام لهم التماثيل، ولكنهم يموتون من الفقر أو النسيان، ومناقشاتنا على المقاهى رخيصة.. رخيصة بلا حدود!

وعرفنا الفن.. مخلصنا وملجؤنا الوحيد، الذى ترد إلينا عن طريقة كرامتنا وإحساسنا بوجودنا، وعرفنا أن الموسيقى والشعر شقيقان، وأن الرسم والقصة والمسرحية ليست كلها إلا جوهرا واحدا، وكان نبى هذه الديانة الجديدة، الذى قدم لنا رأسه طائعا على طبق، هو توفيق الحكيم، فى كتابيه المضيئين «زهرة العمر» و«عصفور من الشرق».

إن توفيق الحكيم هو الذى وهب لكلمة «فنان» مدلولها فى لغتنا العربية ولعل هذا هو أجل أدواره فى خدمة ثقافتنا..



بدأ توفيق الحكيم حياته الأدبية شاعراً يحاول ترويض الشعر، ونسج الأوزان، ثم انصرف عن الشعر إلى محاولة الكتابة المسرحية فى زمن مبكر، وهو طالب فى الحقوق، قبل أن يرحل إلى باريس، وكان حينئذ فى حوالى العشرين من عمره..

ومن الإنصاف أن نقول إن محاولات الكتابة للمسرح فى بلادنا العربية قد سبقت توفيق الحكيم بخمسين عاماً على الأقل، بل بسبعين عاماً على وجه التحديد، إذا أدخلنا فى اعتبارنا محاولات الترجمة والتعريب التى قام بها الرواد الأوائل من مثقفى سوريا ولبنان..

فقد قدم مارون اللبنانى الذى عاش بين عامى ١٨١٧ و ١٨٥٥ مسرحية «البخيل» لموليير مترجمة عن الفرنسية فى عام ١٨٤٥ فى بيروت، ثم ألف بعد ذلك المسرح العربى مسرحية

«أبو الحسن المغفل» «وهارون الرشيد». وبعد ذلك بسنوات طويلة ألف الشيخ «خليل اليازجى» اللبنانى مسرحية شعرية عنوانها «المروءة والوفاء» ومثلت على مسارح بيروت..

وحين هرب بعض المثقفين السوريين واللبنانيين إلى مصر هرباً من بطش السلطان «عبد الحميد» وأعوانه وولاته،تلقتهم القاهرة لقاء كريماً، فقدم إلى الإسكندرية فى عام ١٨٧٥ «جوق» تمثيل لبنانى من أعضائه سليم النقاش وأديب إسحق، وقدم أول مسرحية له، وهى «اندروماك» للكاتب الفرنسى راسين..

وكان للمؤلف المسرحى العربى «فرح أنطون» بعد ذلك يد ظاهرة فى تدعيم المسرح العربى، منذ ألف كثيرا من المسرحيات التى استمد موضوعاتها من واقع الحياة العربية فى مصر وأهم هذه المسرحيات هى مسرحيته «مصر الجديدة ومصر القديمة» التى مثلت لأول مرة فى عام ١٩١٣ ، وطبعت فى ذلك الوقت، بعد أن قدم لها مؤلفها بمقدمة لامعة، تتناول مشاكل التمثيل والتأليف والمذاهب الفنية واللغة المسرحية..

ففى الصفحة الثانية من المقدمة كتب فرح أنطون بعنوان «مشكلة اللغة» يقول:

وأول ما أريد بسطه هو قضية اللغة فى هذه الرواية..

وقد دعوتها «قضية» لأنى بعد التجربة رأيتها كذلك، وإليك البيان.

إنما مجلس التمثيل (المرسح أو المسرح أو الملعب) مجلس أناس يقلدون غيرهم، فإذا كانت الروايات معربة صح جعل اللغة العربية الفصحى لغة لها، بحسبان أن الرواية حال قوم لغتهم أعجمية، ولنا حق اختيار اللغة التى تجعلها قالباً لتلك الحكاية، ولكن إذا كانت الروايات تأليفاً وإنشاء وموضوعا من شئون لغتهم المحكية اللغة العربية العامية وجعلنا لغة هذه الروايات اللغة العربية صرفاً لخرجنا عن الطبيعة التى ما أنشئت الروايات التمثيلية إلا لتقليدها، وخالفنا الواقع فى شكله وصورته، وفى هذا هدم لأصل من أصول التمثيل الأساسية، وكيف يستطاع مثلا جعل «خريستو» (أحد شخصيات مسرحية مصر الجديدة) ينطق باللغة الفصحى وهو أعجمى، وما يكون رأى مشاهدى هذه الرواية إذا سمعوا فيها نساء قهوة الرقص وباعة الصحف والخادمات والخادمين والبرابرة والسكارى المترنحين، بل والسيدات فى خدورهن، ينطقون باللغة الفصحى..

ثم نرى من وجه آخر أننا إذا جعلنا تأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العامية حرصاً على تقليد الطبيعة كل التقليد،

وقعنا فيما هو أشد وأنكى، وقعنا فى إحياء العامية وإضعاف الفصحى..

واخترت حلا وسطا، فقد اصطلحت على جعل أشخاص الطبقة العليا فى الرواية يتكلمون باللغة الفصحى، لأن تربيتهم ومعارفهم وأحوالهم تبيح لهم هذا الحق، وجعلت أشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون اللغة العامية.. الخ

المهم، أن المسرح كانت له حياة خصبة فى السنوات التى سبقت اهتمام توفيق الحكيم به، لا حياة خصبة فى مسارح التمثيل فحسب، بل حياة خصبة فى عقول المؤلفين والمفكرين وأفئدتهم، وتتضح هذه الصورة إذا أضفنا إلى محاولات فرح أنطون المبكرة أن «ميخائيل نعيمة» فى المهجر الأمريكى أخرج فى عام ١٩١٧ مسرحيته «الآباء والبنون» فى نيويورك، وقد كتب نعيمة أيضاً مقدمة طويلة نسبياً للمسرحية، تحدث فيها عن الدراما والأدب العربى، وعن مشكلة اللغة المسرحية، واهتدى نعيمة لنفس الحل تقريباً بأن جعل الشخصيات المتعلمة تتحدث العربية الفصحى، وغير المتعلمة تتكلم العربية الدراجة، وقد ظهرت هذه المسرحية فى نيويورك على خشبة المسرح فى عام ١٩١٨ .

وفى نفس الوقت تقريباً، كان محمد تيمور يكتب مسرحياته باللغة العامية الدارجة، ويقدمها للفرق العاملة على مسارح العاصمة، ويجمع حوله طائفة كبيرة من المهتمين بالمسرح، منهم محمود تيمور وأحمد خيرى سعد وحسين فوزى وطاهر لاشين وحسن محمود وزكى طليمات.

وكان أظهر ما فى مسرحيات محمود تيمور، هو اهتمامها بالحبكة المسرحية وتفننها فى العرض وطريقة البناء وتحريك الأشخاص، وتنمية العقدة وإن كانت لم تقدم زادا فكرياً ضخما، أو تتناول مشاكل كبيرة، مما يعرض لحياة الإنسان..

فى مثل هذا الجو الزاخر بأنفاس الحياة المسرحية اتجه توفيق، وهو طالب إلى الكتابة للمسرح، فقدم فى عام ١٩٢٢ إلى فرقة عكاشة بعض المسرحيات، مثل «المرأة الجديدة» و «العريس» و «خاتم سليمان» و «على بابا» ولا شك أن هذه المسرحيات كانت ضعيفة فى مستواها الفنى، بدليل أن توفيق الحكيم لم يستبق منها شيئاً إلى الآن، ولم يحاول طبعها فى كتاب.

إن تحول توفيق الحكيم عن الشعر إلى المسرح فى هذه السن المبكرة، كان له ما يبرره فى ذلك الوقت، فقد كانت النهضة

المسرحية فى ذروتها، فاجتذبته أضواء المسرح أكثر مما اجتذبته بريق الشعر أو بريق المحاماة.

وكان أولئك الرواد الأوائل من أبناء الطبقة المتيسرة قد شقوا له الطريق..

يتحدث توفيق الحكيم عن هذه الفترة فى كتابه «زهرة العمر»

قائلا:

«لقد كانت فجيعة لأبى المسكين أيام كان يسمع ويرى أنى أنسى صفتى كمحام، وانحشر فى زمرة الممثلين، أو أولئك الذين يسمونهم عندنا «المشخصاتية» والحق أنهم فى مصر ليسوا بعد من الطوائف المحترفة، لقد كان ملحن رواياتى «كامل الخلعى» يجلس معى على قارعة الطريق، يدندن ويلحن وهو عارى القدمين إلا من قبقاب خشبى..»

وظلت تلك حال المسرحى الشاب حتى سافر إلى باريس، ليدرس الدكتوراه فى القانون، ورسب فى امتحان الدكتوراه، وإن كان قد قرأ ما يعادل منهج الدكتوراه مرات ومرات، فى الفن والأدب وبخاصة المسرح..

وعاد توفيق الحكيم إلى مصر، ليقود المسرح العربى إلى فترة جديدة من تاريخه تختلف كل الاختلاف عن حياته الأولى.. فترة كان هو رائدها، وله شرف حمل لوائها، وإن لم يكن له شرف حمل لواء المسرح العربى، لأن هذا المسرح ولد قبل ميلاد توفيق بخمسين عاماً..



ولد المسرح العربى - كما أوضحت فى المقال السابق - قبل توفيق الحكيم بخمسين عاما على الأقل، ولم يكن اتجاه الحكيم قبل سفره إلى أوروبا نحو التأليف للمسرح إلا استجابة من أديب شاب لبيئة فنية مسرحية ناشئة، أقبل عليها من قبله عشرات الرواد المخلصين من الشباب المثقف، ومن الفنانين المسرحيين والموسيقيين.

ولكن توفيق الحكيم بعد عودته من فرنسا استطاع أن يخلق فى المسرح العربى دوامة، ما زالت حلقاتها تدور وتتسع حتى اليوم، وتثير كثيرا من أوجه الخلاف والجدل، وذلك حين ألقى على خشبة المسرح بمسرحيتيه «أهل الكهف» «شهر زاد».

ومن الواضح أن مسرحية «أهل الكهف» حين عرضت فى سنة صدورها وحين عرضت فى العام الماضى، لم تنل ذلك القدر

من النجاح الذى يتلاءم مع اسم توفيق الحكيم الضخم، وسمعته الأدبية المرموقة، بل لقد غلب النوم بعض المتفرجين على كراسى الفرقة القومية فى العام الماضى.. وهم يسمعون حوار شخصيات المسرحية، فلا يطيقون تتبعه حين يفتقدون فيه ما ألفوه فى المسرح من منشطات «ومشهيات».

ولعل هذا الانصراف من الجمهور ما حدا بتوفيق الحكيم أن يتحمس للتسمية التى أطلقها زكى طليمات على مسرح الحكيم، حين فشلت «أهل الكهف» ولأول مرة، فقد أطلق على هذا المسرح اسم «المسرح الذهنى»، واحتج بأن أهل الكهف مسرحية قد كتبت للقراءة، لا للتمثيل.

وقد تحمس بعض النقاد لهذه التسمية، وجعلوا من هذا التقسيم نظرية أدبية، فألحقوا بالمسرحيات الذهنية لتوفيق الحكيم مسرحيات «أهل الكهف» و «شهر زاد» و «لعبة الموت» و«السلطان الحائر» وغيرها من المسرحيات التى تدور حول الأفكار وتفتقر إلى الاستجابة الشعبية، ويرتفع حوارها إلى مستوى رفيع من التبلور والتركيز، بينما قنعوا بأن يضعوا بعض المسرحيات الأخرى التى تحفل بالفكاهة أو السخرية أو المفاجأة وإن كانوا لم يضعوا له تسمية مثلما أطلقوا على النوع الأول.

ولكن هؤلاء النقاد قد نسوا أن أعمال توفيق الحكيم، سواء أكانت مسرحا ذهنيا أم غير ذهنى، هى من أقل الأعمال الفنية جذبا لجمهور المسرح، أو هى على وجه التحديد، ليست من الأعمال المسرحية التى تغل على الفرقة التى تؤديها ألوف الجنيهات، وتجتذب الجمهور أسبوعا بعد أسبوع، ونسوا أيضا أن كثيراً من مسرحيات توفيق الحكيم (غير الذهنية) لم تمثل على المسرح العربى حتى الآن، أو هى تدرج فى فى برامج الفرقة الحكومية كلون من الوفاء للقيم الفنية، وللأدب العربى المعاصر.

فالمسألة إذن ليست مسرحاً ذهنياً أو غير ذهنى، لكنها فى الواقع مسألة «انفصال» إلى حد ما، بين مسرح توفيق الحكيم وبين الجمهور العربى المعاصر.

وهذا الانفصال قد يبلغ قمته حين تعرض مسرحية مثل «أهل الكهف» أو «شهر زاد». وقد تخف حدته حين تعرض مسرحية مثل «الأيدى الناعمة» أو «الصفقة» فما هى علة هذا الانفصال؟

لنعد ـ للإجابة على هذا السؤال ـ إلى المسرح العربى قبل توفيق الحكيم.

لقد كان هذا المسرح فى نشأته يعتمد على منبعين رئيسيين:

أولهما: المسرحيات المترجمة التى يتراوح جهد المترجم فيها

بين النقل أو التمصير، أو تحويلها إلى أوبريت غنائى، يقوم فيها المغنى بدور الفتى الأول، وتحتل الأغنية الفردية المليئة بالتطريب والتوجع وشكوى الحب والغرام مكان الصدارة، وتحيل الحوار إلى مجرد تابع ذليل.

وكان الإقبال على الترجمة يتجه إلى المسرحيات المحكمة الصنع، التى عرفتها أوروبا، مثل مسرحيات «سكريب» «وفيكتور يان ساردو» وأضرابهما التى تهتم بالحبكة المسرحية أكثر من اهتمامها بالفكرة، وتحفل بالمفاجآت والحوادث المدهشة، وتستطيع أن تجذب المتفرج إلى كرسيه مستعينة بسيل المفاجآت والحركة، فهى مسرحيات تتخذ موضوعها من الخيانة الزوجية أو عودة الغائب بعد سنين أو صراع الآباء والأبناء حول التقاليد والحب، أو الغرام الكسير والقلوب المحطمة، ولا ضير عليها فى اتخاذ تلك الموضوعات، فهى فعلا من أهم الموضوعات المسرحية، ولكن الضير فى تناول هذه الموضوعات تناولا ساذجاً هيناً، يهتم بحركة الشخصيات أكثر من اهتمامه بنفسيتها وقانونها الداخلى.

أما المنبع الثانى فقد كان بعض المسرحيات الكلاسيكية العالمية لموليير وشكسبير وراسين، ولعل سر الاهتمام بهؤلاء الثلاثة أن مسرحيات موليير من الممكن أن تتحول من كوميديات نظيفة

إلى «فارس» أو اسكتشات هزلية قريبة من الكوميديا المرتجلة، وكم من الشخصيات المولييرية انحدرت حتى وصلت إلى كازينوهات ساحل روض الفرج، وقد رأيت فى أواخر عهد هذه الكازينوهات بعض مسرحيات موليير، وقد تحولت إلى نوع من الكوميديا المرتجلة، وبخاصة «عدو البشر» التى تدور حوادثها حول رجل يكره النفاق والمجاملة، ويلتزم الصراحة المطلقة فى كل قول وفعل، بغض النظر عما تثيره هذه الصراحة فى الناس من بغضاء وضغينة.

أما المنبع الثالث فقد كان بعض روايات شكسبير الدرامية، وبخاصة «عطيل» «وهاملت» ولعل سر الإقبال على دراماته دون كوميدياته، وعلى هاتين الروايتين بالذات أن من الممكن تحويلهما إلى ميلودرامات فاقعة اللون، مليئة أيضا بالمفاجأة ومصارع الأبطال، أو إلى أوبريتات غنائية تطريبية.

وكذلك الشأن فى بعض مسرحيات «راسين».

أما التأليف فقد كان يتجه أيضا إلى منبعين:

أولهما: التاريخ وأيامه الزاهرة المجيدة، فكما نشأت القصة التاريخية فى الأدب العربى بجهود جورجى زيدان وفرح أنطون وفريد أبو حديد بعد ذلك، كذلك نشأت المسرحية التاريخية التى قدمها نجيب الحداد وابراهيم رمزى، ومنها «صلاح الدين الأيوبى» وغيرها.

والمسرحية التاريخية، إذا كانت مجرد سرد لحوادث التاريخ، وتمجيد الشخصياته، فهى أكثر ألوان الكتابة المسرحية سذاجة ويسرا. لأن مادتها ملقاة فى بطون الكتب، وشخصياتها تعيش فى أذهان الناس، بحيث يصبح الجهد الذى يبذله المؤلف لتقديم هذه الشخصيات جهداً يسيراً.. نصف خطوة تكفى ليصل إلى هدفه..

وثانيهما: الواقع العربى.. وينبغى الاشارة إلى أن رائد هذا النوع من التأليف هو فرح أنطون بمسرحيته «مصر الجديدة ومصر القديمة»، وتبعه محمد تيمور بمسرحياته «عبد الستار أفندى» والعصفور فى القفص «والهاوية» وغيرها.

وكانت هذه المسرحيات كلها جهوداً بدائية، إن أصابت فى توجهها نحو مشاكل المجتمع، فقد أخطأتها النظرة العميقة والغوص فى أعماق الشخصيات وكل فضلها ينحصر فى الاقدام والارتياد.

تلك كانت هى الصورة الاجمالية للمسرح العربى يوم سافر توفيق الحكيم إلى فرنسا، وإن كانت الموجة الغنائية هى أظهر ملامحه، حتى «هاملت» «وعطيل» تحولتا إلى أوبريتات.

حين عاد وبدأ فى الكتابة للمسرح كان يوسف وهبى ونجيب الريحانى قد اقتسما المسرح المصرى.

كان يوسف وهبى قد استأثر بالميلودراما، بروايات الفجائع والمذابح، التى تخاطب أفراد الطبقة المتوسطة النامية، وتلقى بمفهومات هذه الطبقة عن الشرف والعفة والفقر والغنى والثواب والعقاب والخمر والميسر!!

وكان نجيب الريحانى، ويناظره على الكسار، قد استأثرا بالفارس، بالاسكتشات الهزلية، وإن كان ينبغى ـ إحقاقاً للحق ـ أن نقول إن الريحانى قد تحول بعد ذلك إلى الكوميديات المقتبسة، بعد تمصيرها، وإلقاء بعض جوانب من النقد الاجتماعى فى ثناياها.

وكان هذان الممثلان العملاقان ومدرستهما فى التمثيل، قد صبغا المتفرج المصرى بطابعهما، وعوداه على ما يقدمانه له.. كانا قد استعبداه.

وهذا شئ طبيعى.. فيوسف وهبى ونجيب الريحانى هما التطور الطبيعى للمسرح المصرى، إنهما الامتداد الحقيقى ليعقوب صنوع واسكندر فرح وسلامة حجازى ولمسرح الأوبريت، وليس من الغريب أن تكون بعض مسرحيات يوسف وهبى مكتوبة بالسجع الذى يكاد أن يكون زجلا منظوماً..

كـان المسـرح العـربى حين عـاد توفـيق الحكيم مـازال فى مرحلته البدائية» لم يدخل المنطقة التى يلتقى فيها الفكر والوجدان بعد.

وولد مسرح توفيق الحكيم فى الفراغ!

إنه مسرح عريق، ذو تراث أوروبى قديم ومعاصر معا، مسرح تمتزج فيه الفكرة بالعاطفة، ويتحدث عن أشياء كبيرة، ويحتاج لجمهور متأمل.

لقـد قـفـز توفيق الحكيم فوق الزمن، فلم يستطع أن يلتـقى بجمهوره، ولم يستطع الجمهور أن يقفز معه.

والآن بعد ثلاثين سنة، تقريباً من صدور أهل الكهف، هل تستطيع هذه المسرحية أن تصل إلى الناس إلى خشبة المسرح؟



صدرت مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم فى عام ١٩٣٣، ومثلت على المسرح فى نفس الفترة التى كان فيها يوسف وهبى يقدم مسرحياته على خشبة رمسيس، ونجيب الريحانى يقدم مقتبساته الفكاهية، وكانت المنافسة بين الاتجاهين غير متكافئة ولا عادلة، بل لعل من الأوفق أن نقول إنه لم تكن هناك منافسة على الاطلاق.

لقد لفت توفيق الحكيم نظر الدكتور طه حسين، ومن ورائه مجموعة من المثقفين، أما يوسف وهبى ونجيب الريحانى، فقد لفتا أنظار الناس جميعا بل لعل روايات توفيق الحكيم واستكشاته التى كتبها قبل سفره إلى فرنسا فى حوالى عام ١٩٢٢، حظيت بتقبل الجمهور أكثر من «أهل الكهف» ومن بعدها «شهر زاد» بعد عشر سنوات من تجارب توفيق الحكيم الأولى..

ومنذ ذلك العام ١٩٣٣، وتوفيق الحكيم خصب متجدد، فلقد كتب مجموعة ضخمة من المسرحيات الطويلة، فضلا عن عشرات المسرحيات ذات الفصل الواحد، وتنوعت اتجاهات تلك المسرحيات، واتسعت أبعادها. من الواقع إلى الأسطورة، ومن الريف إلى المدينة، ومن الحاضر إلى التاريخ ومن الطبقة المتوسطة أو الفقيرة إلى قصور الملوك، واختلفت وسائل الأداء، من الرمز إلى السخرية، ومن الحوار المركز الشبيه بالشعر، إلى الحوار الدارج المليء بفتات الحياة ومع ذلك.. فما زال مسرح توفيق الحكيم قليل الجاذبية للجمهور العربي، وما زال الكتاب وحده هو ميدانه الأول، إن لم نقل ميدانه الوحيد.

وتلك قضية غريبة بلا شك، ومن واجب الناقد أن يقف إزاءها طويلا، وأن يلقى هذا السؤال: أين العيب.. هل العيب فى توفيق الحكيم، أم فى الجمهور؟

حين عاد توفيق الحكيم من أوروبا ظل أعواماً طويلا يعيش بوجدانه فيها، وكانت صورة أوروبا عنده هى صورة فنها المعجز، موسيقى بيتهوفن وموزارت ورسوم ميكلايلانج ودافنشى ومسرحيات ابسن ومترلنك.. إن الحياة فى أوروبا تتنفس ثقافة وتتضوع فنا، أما الحياة المصرية فى العقد الرابع من هذا القرن فقد كانت تتنفس

خمولا.. لقد آلمته قذارة الفلاح، وتفاهة الموظف، وجشع الطبقة الوسطى وانتهازيتها وتخلخل قيمها الخلقية، ولم يستطع الحكيم أن يدخل ميدان الحياة المصرية الراكدة، بعد أن تهذب ذوقه وترقى وجدانه، بل آثر أن يعيش بهذا الوجدان، بعيداً وراء المحيط، يستطلع أنباء أوروبا كما يستطلع العاشق أنباء محبوبته، ويتسقط فتات مائدتها الذى يصل إلى مصر، سواء أكان فرقة موسيقية من فرقة الدرجة الرابعة، أو كتاباً يعبر البحر من الغرب إلى الشرق. وفى هذه الفترة، كانت صلة توفيق الحكيم قد انقطعت بخشبة المسرح المصرى.. لقد مات كامل الخلعى الذى كان يجلس معه على قارعة الطريق يدندنان بالألحان، وتفرق الممثلون الذين كانوا يجمعون الأجواق الشعبية، ويطوفون بالقرى والمدن، وهم يغنون ويصبغون وجوههم ثم ينصبون «الشوادر» من القماش ويؤدون عليها مسرحياتهم، وكان توفيق الحكيم وكيل النائب العام ينتقل من مكتبه إلى معاينة الجرائم إلى مقهاه، فإذا عاد إلى بيته ظل فكره سارحا فى تلك الصور الراقية من الفن المسرحى التى شهدها فى أوروبا.

كان يتخيل حوادث مسرحه.. وهى تجرى على مسرح مجهز، بناؤه آية من آيات الذوق، تصاحبها موسيقى لا تقل عن النص

المسرحى فنا وأصالة، وينصت إليها جمهور متمدين رفيع الذوق، تعودت أقدامه الخطو إلى المسرح ألف سنة على الأقل، يجلس محتشماً كأنه فى مسجد، وأذناه تتسمعان الحوار بشغف وتتأملان المناظر بتبصر وذوق.

كان يتخيل جمهوراً باريسياً، ولهذا الجمهور الباريسى كتب توفيق الحكيم «أهل الكهف» و«شهر زاد».

وكان توفيق الحكيم طموحاً، فلم يقنع بأقل من التراجيديا، لم يقنع بأقل من أن يقف مع عباقرة الاغريق فى صف واحد.

كان مسرح اليونان يوقف الانسان أمام القدر.. إن أوديب ـ مثلا ـ يصارع قدره، الذى جرت مشيئته ـ قبل أن تنضب الأقلام وتجف الصحف ـ أن يتزوج أمه بعد أن يقتل أباه،. وهو يحاول ما استطاع أن يفلت من هذا القدر، مستعيناً بذكائه وفطنته وبحبه للخير.. ولكن محال .. ولابد من السقطة العاثرة، التى يتحطم بعدها البطل وتتم للقدر مشيئته.

وقد اختار توفيق الحكيم أن يكون الصراع فى مسرحية «أهل الكهف» بين الانسان والزمن.. أليس الزمن هو وعاء القدر الذى تنضج فيه مشيئته..

أما فى مسرحية شهر زاد، فقد كتب توفيق الحكيم «دراما رمزية».. إن شهر زاد ترمز إلى الحياة بأبعادها المختلفة، والملك شهريار، يرمز إلى العقل المتطلع إلى المعرفة، وفى نفسيته كثير من ملامح شخصية «فاوست» بطل جوته، والوزير قمر يرمز إلى المعرفة الحدسية التى تشبه وجد المتصوفين، أما العبد فيرمز إلى الشهوة الحسية الجارفة.. كلهم رموز لأكثر ما فى الإنسان أصالة وعمقاً.

والتراجيديا والدراما الرمزية، كلاهما يتطلبان نوعاً معيناً من الحوار إنهما يتطلبان الحوار المركز المكثف كأنه قطرات المطر الصافية، التى تحمل فى داخلها جوهر كل مياه الأرض، وقد فرضت التراجيديا والدراما الرمزية على الممثلين، حتى فى المسارح الكبرى، مثل الكوميدى فرانسيز وغيره أن يلتزموا بطريقة معينة فى أداء حوارها، فالممثل حين يمثل أوديب لا يلقى كلماتها، ولا يقف على المسرح بنفس الطريقة التى يؤدى بها «البخيل» لموليير، أو يلقى بها كلماتها، إنه يقف ويتحرك كأنه تمثال إغريقى، وفى كلا الوقفة والحركة جمال تشكيلى وهو يلقى الحوار بنوع من التنغيم والتوقيع.

والمخرج حين يقدم التراجيديا أو الدراما الرمزية لا يشغل باله بقطع الأثاث أو الستائر، بل إن كل ما يشغل باله هو أن يبرز الحوار ويجعل من كل الوسائل المسرحية مجرد أدوات فى خدمة

هذا السيد المطاع «ولعلنا نذكر أن كثيراً من المخرجين يقدمون التراجيديات الاغريقية على الخشبة الجرداء إلا من بعض الستائر «والبرتكابلات» أو على أحجار المسارح اليونانية والرومانية المهجورة.

والجمهور.. وهنا لم يحسب توفيق الحكيم حساب الجمهور!..

ومرت سنوات، واستطاع توفيق الحكيم أن يعيد إلى نفسه توازنها المفقود، وأن ينتقل بوجدانه إلى مصر لقد عاد إلى إيمانه بشرقيته، وأيقن أن علينا أن نلتقى بأوروبا لا أن «نندمج» فيها، أو نمحو شخصيتنا إزاءها، وابتدأ توفيق الحكيم يكتب بالعامية أو بلغة قريبة من العامية، عن مشكلاتنا المعاصرة، ابتدأ «يفرط» الحوار، كأنه من حديث الحياة اليومية بعد أن كان يركزه ويبلوره. وابتدأت رنة السخرية والفكاهة تعلو على رنة الرمز والايحاء.

والواقع أن توفيق الحكيم، حين كتب مسرحه الاجتماعى، لم يتخل عن اتجاهه الأول فى مناقشة الأفكار الكلية والحوم حول المشاكل الكبيرة، ولكنه مد جناحيه حول الاتجاهين.

كتب توفيق الحكيم «الأيدى الناعمة» و «أشواق السلام» و«رصاصة فى القلب» و «الصفقة» .. وغيرها كثير ومع ذلك.. فتوفيق الحكيم ليس وجها أصيلا من وجوه خشبة مسارحنا!

فهل العيب كله يقع على الجمهور؟

إن فى توفيق الحكيم نفسه عيبا خطيراً وهو افتقار مسرحه إلى الحركة فى كثير من الأحيان، سواء فى دراماته أو كوميدياته.

إن المسرح يجب أن يتم عليه «فعل».. والحركة أساس فى المسرح والمعنى الأصلى لكلمة «فصل مسرحى» فى اللغات الأجنبية هو «عمل» أو «فعل». ومعنى كلمة «أوبرا» فى اللغة اللاتينية «عمل» أو «فعل».

والحركة فى مسرح الحكيم حركة داخلية، تتم فى داخل نفسيات الأشخاص. ولا تكاد تلمحها إلا فى تسلسل الحوار.. ولعل هذا هو سر ما يقوله بعض النقاد من أن مسرح الحكيم مسرح ذهنى.

أنا لا أنكر أن بعض المسرحيات الحديثة لا تكاد تجد فيها حركة مسرحية، وأذكر أن هناك مسرحية من فصل واحد لكاتب مسرحى كبير عبارة عن مونولوج طويل يقوله ممثل واحد. ولكن ذلك كله نوع من التجديد والإغراب: يأتى دوره بعد أن يكتمل الوعى المسرحى.

وتتم لدى الكاتب فنون الصنعة المسرحية. فأمثال هذه المسرحيات تجارب أكثر منها مسرحيات للتمثيل أمام الجمهور الواسع.

وقـد يكون حكمى هذا جـائرا. إذا لـم استـدرك. إن بعض مسرحيات الحكيم مليئة بالحركة مثل «صاحبة الجلالة» من مسرحياته الطويلة. والزمار من مسرحياته القصيرة.

وعلى كل حال فإن توفيق الحكيم كمسرحى، يسبق تطورنا الفنى بعشرين عاما على الأقل ولن تكون لمسرح الحكيم حياة خصبة على الخشبة إلا إذا وجد لدينا جمهور يعرف كيف يجلس فى المسرح.



رغم أن توفيق الحكيم هو الكاتب المسرحى العربى الأول مايزال... إلا أن أثره فى الرواية والقصة العربية قد يكون أوسع مدى من أثره فى المسرح.. فإن الجيل الجديد من كتاب المسرح لا يدينون بكثير لتوفيق الحكيم. ولا نكاد نلمح فى مسرحيات نعمان عاشور أو يوسف إدريس أو لطفى الخولى أو محمود السعدنى. تأثرا بتوفيق الحكيم. بل قد يكونون أقرب إلى التطور الطبيعى لمسرح الريحانى ويوسف وهبى. مع اختلاف المشاكل التى يعالجونها عن المشاكل التى كان يعالجها مسرح الريحانى ويوسف وهبى. . ومع مقدار من الثقافة والأصالة والقرب من الواقع والبعد من الاقتباس. يختلف مداه بين كل واحد منهم..

أما فى الرواية والقصة. فقد ولدت القصة العربية الحديثة بميلاد «عودة الروح» وفى عام ١٩٢٣ ، لا فى أفكارها وبنائها الفنى فحسب. بل فى لغتها وأسلوبها كذلك.

وقبل أن تظهر عودة الروح كانت هناك موجات من الميلاد الكاذب للقصة العربية الحديثة، وتواردت كل هذه الموجات بعد التقاء الشرق العربى بأوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر..

ومن البديهى أن القصة العربية الحديثة لا تمتد حدودها فى الأدب العربى القديم، أدب المقامة والنادرة، فإن التراث الأدبى العربى التقليدى يكاد يخلو من القصة خلوا تاماً. فإذا جئنا إلى التراث الشعبى العربى وجدنا القصص الشعبية الملحمية، التى تفنن فى رواياتها خيال القصاص الشعبى، وزادت عليها الأجيال جيلا بعد جيل. ولكن هذه القصص الشعبية لم تكن هى ينبوع القصة العربية الحديثة أو نقطة انطلاقها، بل لقد بدأت القصة الحديثة بالترجمة عن أدب الغرب وخاصة أدب الفترة الرومانسية.. ومعظم هذه الترجمات التى قام بها نقولا الحداد وفرح أنطون وغيرهما لم تعد الآن بين أيدى القراء. وكانت هذه الترجمات هى أول ما نبه أذهان الناس إلى أن هناك لونا من الأدب يحظى بمكانة رفيعة فى بلاد الغرب، ويكاد يتاخم الشعر، وذلك هو أدب القصة.

والقصاص الغربى حين يقدم قصته إلى القارئ يسعى لتصوير شخصياتها، ووصف أحداثها، دون أن يعنى بأن يبسط الهدف من حكايته لهذه القصة، ويوضح بشكل مباشر موضع «العظة والاعتبار» فيها، وقد كان ذلك المنهج الفنى غريبا على الذوق

العربى، إذ أن الذوق العربى حريص على الأداء المباشر، وعلى إنارة كل جوانب العمل الفنى دون أن يترك ركنا من أركانه لذكاء القارئ وإدراكه، ولذلك فإن المترجمين الأوائل للقصص الأوربية حرصوا على أن يضيفوا إلى القصص المترجمة شرحا لألوان «العظة والاعتبار فيها»، وعلى أن يجعلوا لها مغزى أخلاقيا مباشرا. رغم ما فى ذلك فى بعض الأحيان من إفساد للقصة وجور على بنائها الفنى، فإذا أضفنا إلى ذلك أن الإقبال كان متجها إلى ترجمة القصص التاريخية أيضاً، أدركنا أن الوجدان العربى لم يكن يستطيع أن يهضم القصة العصرية دون أن تقدم إليه فى ثوب يلائمه.

وعلى أى حال، فقد كانت هذه القصص المترجمة هى أول منبه للقارئ العربى إلى مكانة القصة فى الحياة الأدبية الأوروبية. وهى التى دفعت القصاصين العرب إلى محاولة احتذائها.. والواقع أن أول محاولة جادة لكتابة قصة عربية نشأت فى أرض تبعد بآلاف الأميال عن الوطن العربى. حين أقدم أحد المهاجرين اللبنانيين فى أمريكا على كتابة قصة عربية فى أوائل هذا القرن..

كتب جبران خليل جبران فى عام ١٩٠٨ قصته «الأجنحة المتكسرة» فى نيويورك، وأتبعها بقصته «الأرواح المتمردة» وغيرها،

وكانت أحداث هاتين القصتين تدور فى لبنان، وشخصياتها عربية أو لبنانية، تسبح فى جو من الرومانسية المفرطة والخيال الجامح، والقصة لاتعنى بالحوادث بقدر عنايتها بالانفعالات والتعبير عنها فى ثوب بلاغى رومانسى مجنح إلى الرمزية فى بعض الأحيان.

ورغم أن قصص جبران قد طبعت فى أمريكا، إلا أنها انتقلت إلى الوطن العربى فى سنوات قلائل، وهزت الوجدان العربى هزة عنيفة، لاتدانيها إلا الهزة التى أحدثتها قصص المنفلوطى المترجمة بعد ذلك بسنوات قلائل..

وفى الفترة التى بين كتابة جبران لقصصه، وصياغة المنفلوطى لرواياته المترجمة، كتب الدكتور محمد حسين هيكل قصته «زينب»، تحت اسم مستعار هو «فلاح مصرى» وطبع من هذه القصة بضع مئات، ولم يكتب لهذه القصة أن تقرأ، أو تؤثر فى التيار الأدبى العربى، لضعف بنائها القصصى، وميوعة أسلوبها، ولم يلتفت أحد النقاد لهذه القصة إلا بعد أن طبعها هيكل للمرة الثانية فى عام ١٩٢٩، وكتب عليها اسمه.

وكانت قصة هيكل نفسها محاكاة واضحة للرواية الفرنسية فى ذلك العصر. فهى قصة حب باريسى ينبت فى ريف مصر القذر المترب الفقير، رغم مافى ذلك من تناقض وغرابة..

أما المنفلوطى، فقد اجتاحت قصصه المترجمة بلاد العرب من أقصاها إلى أقصاها، حتى لقد قال أحد النقاد: «لقد بكى مع ماجدولين كل قلب عربى من بغداد بالعراق إلى فاس بالمغرب».

كانت كل تلك القصص ألوانا من الميلاد الكاذب للقصة العربية الحديثة حتى صدرت «عودة الروح» فى عام ١٩٣٣

وعودة الروح قصة تحكى طفولة توفيق الحكيم وصباه، فهى لذلك تقع فى أوائل هذا القرن، وشخصياتها شخصيات ريفية وقاهرية عادية، ليسوا أبطالا ولامتميزين، فيهم دفء الانسان العادى، ولهم مشاغله واهتماماته..

إنها قصة واقعية بالمدلول الواسع لكلمة الواقع..

كان محسن صبيا ريفيا ولد فى إحدى مدن الوجه البحرى، لأب فلاح استطاع أن يصبح موظفا كبيرا فى الحكومة، وأم تركية متمسكة بالتقاليد التركية القديمة التى تستعلى على الفلاحين وتراهم صنفا أدنى من البشر.

وحين أتم الصبى دراسته الابتدائية فى مدرسة المدينة الصغيرة أرسله أبوه إلى المدرسة الثانوية فى القاهرة وعاش هناك تحت رعاية أعمامه وعمته الذين ينزلون القاهرة.

وكان أعمامه وعمته يقيمون بالمنزل رقم ٣٥ شارع سلامة بحى البغالة بالسيدة زينب، وكانت الدار مكونة من ثلاث حجرات وردهة، تستخدم واحدة للاستقبال، والثانية كانت عبارة عن «عنبر أو ثكنة» حيث ينام فيها الجميع. وقد اصطفت فيها عدة أسرة بعضها بجانب البعض، وقامت فيها خزانة مخلوع أحد عارضيها، فيها ثياب من كل لون ومقاس.

وفيما عدا حجرة النوم، كانت هناك ردهة بها مائدة من الخشب الأبيض الرخيص عليها غطاء من مشمع قد أكل عليه الدهر. وكان الجميع يتناولون وجبات طعامهم عليها نهارا، وتنقلب فى الليل سريرا ينام عليه الخادم..

أما العم الأكبر فقد كان يعمل مدرسا للحساب بإحدى المدارس الابتدائية. وكان العم الأصغر طالبا بالهندسة، أما العم الثالث فقد كان ضابطا بالبوليس أحيل على الاستيداع لولعه بالنساء اللائى يقعن فى دائرة اختصاصه..

وكانت العمة التى تخدمهم ريفية جاهلة، قبيحة السحنة، لم تزدها الحياة فى القاهرة إلا طيبة مشوبة ببعض الغلظة فى الطبع، ورغبة فى الزواج، وقد أصبحت عانسا.

وكان يجاورهم فى المسكن أسرة ربها طبيب متقاعد، عمل فى السودان فترة.. ثم عاد إلى مصر ليستقر مع فتاته «سنية» التى تبلغ السابعة عشرة من عمرها..

وحين زارت «سنية» منزل جيرانها الريفيين، أحبها الجميع.. الأعمام الثلاثة والصبى المراهق..وتتدخل الظروف لتعقد العلاقة بين الصبى المراهق والفتاة القاهرية، وتقوم هذه الصلة على الغناء والموسيقى. فالفتى يعلم فتاته الغناء، والفتاة تعلمه العزف على البيانو، ويغرق الفتى فى حب الفتاة..

ولكن الفتاة تتعلق بشاب يجاورهم فى المسكن، ويصدم الفتى بالحقيقة المرة، بل لعل الأصح أن العشاق الأربعة يصدمون، ولم يشغلهم عن أحزانهم إلا قيام الثورة المصرية فى عام ١٩١٩، والقبض على الجميع وإيداعهم معسكر الاعتقال..

وحين خرج الفتى من معسكر الاعتقال.. كان قد استطاع أن يجتاز مراهقته الثائرة إلى شبابه الهادىء..

ذلك هو هيكل قصة عودة الروح، ولكن الواقع أن فى القصة أبعادا كثيرة جديرة بالتقدير.

ـ أن عودة الروح قصة واقعية أصيلة، استطاعت أن تتخلص من التأثرات المباشرة بالترجمة أو الاقتباس عن أدب الغرب، بعد مرحلة المنفلوطى، قصة هزت القلوب مع «محسن» الصبى الريفى المراهق، بدل أن تبكيها مع ماجدولين.

وثانيها:

ـ أنها قفزت بالأسلوب القصصى العربى، من الخيال الجامح والأسلوب المرصع إلى الأسلوب المباشر البسيط الذى عرفته القصة الأوروبية، وجعلت اهتمامها ببناء الشخصيات وسرد الأحداث.. لا بالزينة البلاغية والتزويق اللفظى.. وانظر إلى هذه الفقرة الأولى من «عودة الروح» وقارن بينها وبين أسلوب المنفلوطى: «انقضت ساعة الغذاء، وانصرف أفراد الأسرة كل إلى جهته، حتى مبروك الخادم، فرغ من معاونة الست زنوبة فى رفع المائدة، وغسل الاطباق ثم خرج هو الآخر يجلس عند الفكهانى المجاور لحارة باب الميضة، ولبثت الست زنوبة وحدها فى البيت، بعيدة عما يعكر صفو خلوها إلى نفسها، فذهبت إلى حجرتها الصغيرة. وقعدت على «الشلتة الكرنى» ساهمة تطيل النظر فى أوراق «الكوتشينة» التى صفتها فوق الكليم الأحمر الباهت.

فإذا أضفنا إلى ذلك التزام توفيق الحكيم للحوار العامى أدركنا مدى القفزة التى اجتازتها «عودة الروح» نحو الواقعية..

وثالثها:

ـ عودة الروح قصة وطنية بمعنى من المعانى.. دون خطابة أو جعجعة فهى توحى للناقد والقارىء المتبصر بالصراع الدائر بين

الفلاحين والأتراك، وبين المصريين والانجليز، وتلقى فى الوجدان معنى التضامن الذى توجزه هذه الكلمة «الكل في واحد» ..

فجميع شخصيات القصة يمرضون معا، ويحبون معا، ويسجنون معا.

وقد تكون بعض الروايات الحديثة للقصاصين الذى خلفوا توفيق الحكيم أسلم بناء، وأوضح فى شخصياتها من «عودة الروح»، ولكن الواقع أن عودة الروح قد سارت بالقصة العربية خطوات واسعة فى الطريق الصحيح.

خطوات لا نستطيع تقديرها إلا إذا ذكرنا.. المنفلوطى وجبران خليل جبران، قبل أن نذكر توفيق الحكيم.



أطلق توفيق الحكيم على عزلة الأديب أو الفنان كلمة «البرج العاجى» .. وصور نفسه نزيلا لهذا البرج، يرتدى فيه عباءته وقلنسوته، ويشبه الراهب فى سمته وهيئته، ويعيش حياة هادئة بين الكتب والأوراق، كما وصف نفسه فى الفصل الأول من روايته «الرباط المقدس.»

وكتب توفيق الحكيم بعد سنوات فى أحد فصول كتابه «التعادلية» :

«من هنا ـ يقصد عدم خضوع الفكر للعمل واستقلاله عنه ـ جاء إصرارى على احتفاظ سلطة الفكر بحريتها تجاه سلطة العمل. وقد طبقت هذا المبدأ حتى الآن على شخصى تطبيقاً صارماً . فابتعدت عن محيط السياسة العملية، ورفضت الانضمام إلى الأحزاب السياسية، واعتبرت المفكر كالراهب، مسوحه هى

حريته.. وتحدثت عن البرج العاجي والاعتصام به، ولم أقصد بذلك طبعاً العزلة عن الحياة والانفصال عن المجتمع ـ كما فهم البعض خطأ ـ ولكننى قصدت عزل رجل الفكر عن السياسة الحزبية، حتى لا يستخدم آلة مسخرة فى أيدى رجالها، فيفقد بذلك حرية النظر إلى الأشياء..

ثم يستطرد توفيق الحكيم ليقول إن العزلة التى دعا إليها هى العزلة عن السياسيين لا عن السياسة. وعن الأحزاب لا عن المجتمع، مشيراً إلى أنه قد حرص فى معظم قصصه ومسرحياته على أن لا يكون مجرد الهدف من كتاباته هو التعبير، بل التفسير أيضاً، وأنه قد ألم دائما بمشكلتين رئيسيتين، هما موقف الإنسان فى المجتمع، وموقف الإنسان إزاء مصيره فى الكون..

فتوفيق الحكيم رغم دعوته لعزلة الفنان هو أقل الفنانين انعزالا وأبعدهم عن البرج العاجى، بالمعنى الضيق الذى يمكن أن تدل عليه هذه الكلمة.. ولعل أوضح ما يدل على موقفه هو التعبير الحديث عن موقف أشباهه من الفنانين، وهو «عدم الانتماء».

وليس معنى عدم الانتماء هو العزلة أو السلبية، ولكن معناه هو «الايجابية الفردية».. إيجابية الفنان الذى لاينتمى لحزب أو تنظيم، ولا يخضع فكره لنظرية سبق إقرارها. مثل الوجودية أو

الماركسية أو المثالية، ولكنه يمشى على نور فهمه الخاص للكون ومشكلاته.. وتصوره الفردى للحلول والغايات..

وقد حاول توفيق الحكيم منذ بدء حياته أن يكون له وجوده الخاص، وفى كتابه «عصفور من الشرق» صفحات زاخرة بالحياة عن جهاده فى سبيل البحث عن أسلوب يكتب به، وفى سبيل البحث عن أفكار يستكشفها، وفى سبيل البحث عن «ذات مفردة» فى داخل تكوينه لينميها ويوسع آفاقها، وقد ظل هذا البحث عن الذات المفردة هو الدافع الحقيقى وراء خصوبة توفيق الحكيم وتنوع إنتاجه وقفزاته الغربية بين الميتافيزيقا والفكاهة والمسرحية والمقالة والرواية والنادرة.

وفى السنوات الأخيرة أبى توفيق الحكيم إلا أن تكون له فلسفة مستقلة، وسمى فلسفته «التعادلية»، وخطوط فلسفته الأخيرة تتركز فى مجموعة من المعادلات التى تثبت أن التعادل والتوازن هما سر الحياة، وجوهرها الواحد العميق وراء مظاهرها المتعددة..

فالأرض مثلا كرة تعيش بالتوازن بينها وبين كرة أضخم هى الشمس. فإذا اختل هذا التعادل ابتلعتها الشمس أو ضاعت فى الفضاء.

والإنسان يعيش من حيث كائن مادى بالتنفس، والتنفس حركة تعادل بين الشهيق والزفير، فإذا اختل هذا التعادل بأن طال الشهيق، أكثر مما ينبغى طاغياً على الزفير أو امتد الزفير أكثر مما ينبغى جائراً على الشهيق.. وقفت حياة الإنسان.

والتركيب الروحى للإنسان له هو أيضاً شهيقه وزفيره، فيما يمكن أن نسميه الفكر والشعور، أو بعبارة أخرى: العقل والقلب..

والحياة الروحية السليمة هى أيضا تعادل بين الفكر والشعور، وأزمة العالم الحالية سببها الرئيسى هو أن الفكر قد طغى على الشعور، وأن العلم قد جار على الإيمان..

والإنسان نفسه وسط فى تعادل.. إنه وسط بين كائن أدنى، وكائن أرقى.. ولكن هذا الكائن الأرقى لا يستطيع العقل أن يحدد مداه، أو يعرف وصفه وتشخيصه، فنحن نسأل العقل أن يصنع لنا صورة لله فيخفق، وبدلا من أن نضحك ونهزأ بالعقل، نضحك ونهزأ بفكرة الله!

والحيوان هو الكائن الأدنى، يولد مكبلا بالمعرفة المتحجرة.. أى الغريزة والإنسان يولد مجرداً، أى حراً، وعليه أن يكتشف المعرفة من جديد. إن المعرفة المتحجرة عند الحيوان، تلك التى تولد معه، هى معرفة مفروضة عليه فرضاً، لا يستطيع أن يتجنبها، ولا

أن يحيد عنها، ولا أن يبدل ويغير فيها، ولا أن يجدد فى لبها أو شكلها.

وتلك هى الجبرية التى لا حرية معها.

أما الإنسان، فلم يفرض عليه نوع من المعرفة يقيده ويكبله، ويجبره على صنع شيء بعينه طول حياته..

إن الإنسان حر!

ولكن هل هذه الحرية مطلقة.. دون حدود، أم هى حرية مقيدة.

إن الإنسان حر فى اتجاهه حتى تتدخل فى أمره قوى خارجية يسميها توفيق الحكيم القوى الإلهية..

وعيب أوروبا فى هذا العصر إنها توهمت أن الإنسان حر بلا حدود، ولم تعبأ بالقوى الإلهية.. والأدب الأوروبى فى هذا العصر لا يريد إذن أن يقف من الإنسان موقفاً صريحاً صادقاً، فإلباس الإنسان على هذه الصورة ثوباً مسرحياً من قدرة وحرية لا حد لهما ووضع هالة الألوهية هكذا فوق رأسه.. تبرق بأشعتها الصناعية.. كل هذا الخداع.. شأن أى خداع، مهما يكن من سلامة دوافعه وأهمية أهدافه، فإن له من العواقب ما يهدد بصيرة الإنسان.

هذه هى الخطوط الأساسية لفلسفة توفيق الحكيم التعادلية..

فهل هى فلسفة مادية أم مثالية؟

ونحن نحدد كلمتى «مادية» «ومثالية» لأن كل الفلسفات منذ بدء الكون، حتى الآن، تدور فى داخل هاتين الكلمتين.

ونقطه البدء في الخلاف بين الفلسفة المادية والفلسفة المثالية هى الإنسان نفسه..

المثاليون يقولون: إن الإنسان روح، والماديون يقولون: إن الإنسان مادة.

وقد كان أفلاطون يقول: إن حياتنا حياة أشباح، مجرد أشباح تنعكس صورتها فى كهف غائر تتسلل أشعة الشمس إلى بابه، أما الحقيقة فهى هناك خارج الكهف..

وعالم المثل لا يمكن إدراكه بالحواس، باللمس أو الشم أو الذوق، إنما يمكن إدراكه بالتصور.. بالتخمين.. بالحدس.. بالإيمان.

بالحدس أو التخمين نستطيع أن نعرف كل شىء.. إن الطريق إلى المعرفة هو القلب. وحين يصفو القلب يستطيع أن

يتصل بالمعرفة المثالية. بالمعرفة الشاملة، ويأخذ من أنوارها مايستطيع.

والأنبياء يعرفون كل شيء بالحدس، بجذوة مقدسة تلتهب في قلوبهم فتضيء لهم كل شيء.

أما الحواس. ومن ورائها العقل. فنحن لا نستطيع أن نعرف بها إلا الأشياء الصغيرة.. الزائلة.

والماديون عكس ذلك تماماً.

إن الإنسان حواس.. وعقل.. وتجربة.

وطريق المعرفة هو العلم.. والإحصاء.. وتجارب المعمل، أما الحدس والتخمين. وسبل القلب للوصول إلى المعرفة. فهى تحظى من الماديين بأقسى هجوم وأشنعه..

ولما كان الدين هو الإيمان بالقلب. فقد كانت المثالية هى الفلسفة التى اختارها رجال الدين. كما كانت نظرية «المثل» أى وجود مثال لكل شيء فى عالم التصور، شديدة القرب من نظرية الجنة والنار.

ونظرية العدالة الإلهية التى اعتنقتها الأديان جميعاً.

أما العلم فقد كان هو الورقة الأولى الرابحة فى كف الفسفة المادية.

وخاصة بعد أن وصل الإنسان عن طريق تجارب المعمل، ومعادلات الرياضة المجردة، التى لا يتدخل فيها القلب ولا الإيمان. وصل الإنسان عن طريق العلم إلى ركوب الهواء. والغوص فى البحر. واكتشاف الكهرباء وتفجير الذرة.

ولما كان الشرق متخلفاً فى ميدان العلم. فقد اختار فى القرون الأخيرة طريق القلب. وأصبحت الفلسفة المثالية طابعا للشرق.

وأصبحت الفلسفة المادية طابعاً للغرب. بعد أن حقق عن طريق العلم معظم انتصاراته.

وقمة الفلسفة المثالية هى اجتهادات رجال الدين والمتصوفين، وبعض الفلاسفة؛ مثل القديس أغسطين والفيلسوف برجسون. ومثل الإمام الغزالى عند المسلمين.

وقمة الفلسفة المادية هى الماركسية.

فأين تقف فلسفة توفيق الحكيم بين الفلسفتين؟



أين تقف فلسفة توفيق الحكيم.. التى سماها بالتعادلية. بين الاتجاهين الفلسفيين الكبيرين: المادية والمثالية..

ليس فى هذا السؤال تجاوز كبير، فإن توفيق الحكيم لا يبغى بإيضاح فلسفته فى كتاب، أن يلتزم بها هو وحده. ولكنه يريد ـ بالطبع ـ أن يلزم بها الناس جميعا..

وتوفيق الحكيم نفسه يتساءل فى صفحات كتابه الأخيرة:

قد تسألنى: ما هو مستقبل الفكر المعادل للعمل؟

فأقول لك متفائلا: إنى أرى المستقبل كله له، لأن هذا هو الوضع الطبيعى وإذا كنا إلى هذا العصر الحاضر نجد الفكر تابعاً للعمل، فإن ذلك لن يكون فى الغد، فإنى أتنبأ للفكر فى العصور القادمة بقوة عظيمة، تنبع من ذاته، كما تنبع الطاقة من ضوء الشمس.

وقد تسألني كذلك:

ـ ما هو مستقبل التعادلية فى علاج الإنسان، فأقول لك متفائلا أيضا:

إن التعادلية باعتبارها مذهبا يقاوم الضعف والعجز والنقص والقبح وبإيمانها بوجود القوى المعوضة الموازنة ـ أى المعادلة ـ وبإعلانها طريقة واضحة للمقاومة، هى نهوض الإنسان، سواء كان فرداً أو شعبا، للكشف عن القوى المعوضة المعادلة وإظهارها وتنميتها.. هذا المذهب يلغى أثر الضعف والعجز.

إن توفيق الحكيم إذن يرى أن مذهبه يجدد شباب العالم. ..والواضح أن مذهب توفيق الحكيم هو محاولة توفيق بين المادية والمثالية، وبين فلسفة الشرق وفلسفة الغرب، بين العقل والإيمان.

ولم يكن غريبا أن يحاول توفيق الحكيم بالذات. أن يوفق بين الشرق والغرب، وبين العقل والإيمان، لأن توفيق الحكيم نفسه هو أنضج ثمرة للقاء بين الشرق والغرب، وبين الإيمان والعقل.

فقد التقى توفيق الحكيم ابن الطبقة المتوسطة المصرية بأوروبا فى الربع الأول من هذا القرن، وفاجأته الحياة هناك بمستويات جديدة من الفكر والتجربة والتقدم الآلى والتكنيكى من ناحية.. وبالمذاهب المادية المتطرفة وبخاصة الماركسية من ناحية أخرى..

ورفض توفيق الحكيم الفلسفة الماركسية رفضا واضحا، لأنها ـ كما قال ـ توزع على الناس مملكة الأرض، ولكنها تنسى مملكة السماء!

ولعل المناقشة التى تدور فى كتاب «عصفور من الشرق» بين الشباب الشرقى، وبين إيفان العامل الروسى، هى من أول الكتابات العربية التى تعرضت لنقد الماركسية، فحين يلتقى الشاب الشرقى بالعامل الروسى، نجد الشاب الشرقى متحمسا للتقدم العلمى، مستخذيا أمام الفكر والحضارة الغربية مليئا بالرفض المرير للشرق القاتم الذى تركه وراءه، وللفقر والتخلف المتفشيين فيه. بل نجده متطلعا إلى أن يتبنى هذا الشرق الذى انحدر منه إلى باريس هذه الحضارة الغربية بكل ما فيها من جوانب..

والمفاجأة هى أن هذا العامل الروسى إيفان، الذى ينتمى إلى الدولة التى حققت ثورة ١٩١٧ ، والذى يمثل أقصى وعى تتمتع به الطبقة العاملة بعد أن قرأ تراث العباقرة من الكتاب والاقتصاديين والمؤرخين، وهو إلى جانب ذلك فقير مريض فى آخر أيامه.. ذلك كله كان يجعل الفتى الشرقى يتوقع منه أن يكون ماديا مسرفا فى المادية، ولكن الغريب حقا أن هذا العامل المريض هو الذى يرد الفتى الشرقى إلى الإيمان بالشرق وهو الذى يشد قلبه إلى السماء، إلى الروح.. بعد أن كادت الحضارة الغربية أن تقتل إيمانه بالروح.

ولكن الشرق الذى يؤمن به العامل الروسى المريض شرقى وهمى خيالى.. شرق الأنبياء والمتصوفين.. كل الناس فيه سعداء تتملكهم طمأنينة الاستغراق فى الله.

ولم يكن هذا الشرق الوهمى الذى يتصوره العامل الروسى هو الشرق الذى يعرفه توفيق الحكيم، والذى غادره منذ سنين قليلة.. إنه لم يعرف فى بلاده إلا الفقر والمرض والجوع والموت والسطحية فى الأدب والفن، وأوروبا على ماديتها. تنتج فنا رفيعا وأدباً رائعاً، ويحيا أهلها حياة مهذبة متحضرة.

ورأى توفيق الحكيم أن جوهر الحياة فى أوروبا ليس هو المادة .. ليس هو التقدم العلمى الآلى، ولكنه الفن والأدب والثقافة..

وحين عاد إلى مصر بعد أن قضى ثلاث سنوات فى بعثته الخائبة لم يجد فى مصر فنا ولا أدبا ولا ثقافة، فأوشك أن يكره الشرق ويكره مصر. وأن يهجر الحياة فيها مرة ثانية إلى باريس، كما يبدو ذلك واضحا فى كتابه «زهرة العمر» الذى جمع فيه رسائله إلى صديقه الفرنسى «أندريه» ؛ تلك الرسائل التى يشكو إليه فيها هموم حياته الخالية من كل معنى فى القاهرة، ويتطلع بعقله وقلبه ووجدانه إلى باريس.

وبعد سنوات قصيرة. تم الصلح داخل نفس توفيق الحكيم، هذا الصلح بين الوراثات الشرقية والواقع المصرى من ناحية. وبين التطلع إلى المستوى الحضارى لأوروبا من ناحية أخرى.

وحين تم هذا الصلح كان توفيق الحكيم قد عرف طريقه. فكتب عودة الروح، وشهر زاد. وأهل الكهف.. ويوميات نائب فى الأرياف. ومما لا شك فيه أن حياة توفيق الحكيم فى الريف المصرى.

ورؤيته الفلاح والعامل والموظف عن قرب. جعله يدرك أن سبب مايعانونه من تخلف وضياع. وما يرسفون فيه من رجعية وغباء.. كان سبباً خارجا عن إرادتهم. يعود مرجعه إلى الاستعمار والطغيان التركى.

ويكاد توفيق الحكيم أن يكون هو الأديب العربى المصرى الوحيد فى هذه الفترة. الذى استطاع أن يقيم فى نفسه هذا التوازن بين الشرق والغرب.. فطه حسين مثلا ظل إلى عهد قريب يدعو إلى اعتبار مصر جزءا من إقليم حوض البحر المتوسط، وإلى تدريس اللاتينية واليونانية فى المدارس. وغيره كثيرون من الصحفيين وأنصاف الأدباء والمفكرين الذين فكروا مثل تفكيره. رغم أن طه حسين ـ مثلا ـ كان الأجدر به أن يظل أحرص على

شرقيته من توفيق الحكيم نظراً لثقافته الأزهرية الأولى، ولانتمائه إلى الفلاحين المصريين انتماء مباشراً.

ولكن من جهة أخرى، قد يكون هذان العاملان: الانتماء للأزهر والفلاحين المصريين هما اللذان دفعا طه حسين إلى التمرد على الواقع الشرقى العربى وإنكاره إذ تطرف فى رفض الأزهر ورفض البيئة المصرية، حتى وصل إلى أقصى أطراف الرفض. بينما لم يواجه توفيق رد الفعل العنيف هذا، لثقافته المدنية.. ولأن الطبقة المتوسطة، تكون عادة أكثر حرصا على جذورها الاجتماعية من غيرها من الطبقات لإحساسها بملكية الأرض والمدن.. بل والتاريخ فى بعض الفترات.

* * *

إن فلسفة الحكيم إذن، هى توفيق بين المادية والمثالية، كما كان أدبه توازنا بين الأصول والجذور الشرقية، وبين الثقافة الغربية.

ولكن هل هو أقرب إلى الفلسفة المادية أم المثالية؟

والواقع، أن توفيق أقرب إلى الفلسفة المثالية، ولعل هذا القرب يكون ـ أوضح ما يكون ـ حين يتحدث عن دور الأديب فى المجتمع. فهو يؤكد استقلال الأديب عن الحياة الاجتماعية، فى الحاح وإصرار.

فهو يقول: «إن الفكر في العصور القادمة ستكون له قوة عظيمة تنبع من ذاته، كما تنبع الطاقة من ضوء الشمس فتحرك بقوتها المركزة الذاتية مصائر البشر نحو الأهداف العليا التى يرسمها الفكر. ويكون له من النفوذ والإيحاء ما يرد سلطة العمل إلى الصواب إذا انحرفت وجارت.. دون أن يفقد صفته الخاصة فينقلب عملا، أو يتخذ أسلوب رجال السياسة فيصبح جدلا».

وهذا كلام يذهب فى التفاؤل مذهباً بعيداً حتى ليوشك أن يكون حلما من الأحلام، كما أنه يخالف الواقع ـ الذى نشاهده ـ والمستقبل الذى تستطيع أن نتنبأ به مخالفة واضحة.

فالمفكر لا يستطيع مهما حاول أن يبتعد عن مجال السياسة، حتى ولو حصر ثمرات تفكيره فى الأبحاث الجامعية فضلا عن الكتب أو الروايات التى يتناولها عامة القراء.

وهو أيضاً لا يستطيع أن ينسلخ عن الولاء لطبقته، أو الولاء لأمته، إذا استطاع أن ينسلخ عن الولاء لحزب من الأحزاب. ومن البديهى أن الأحزاب فى ذاتها ليست إلا تعبيراً عن الولاء للأمة، أو الولاء للطبقة، وكل ما هنالك أنها نوع من التعبير المنظم.

فالفصل، إذن، بين المفكر والسياسى فصل متعسف، لأن رفض التفكير فى السياسة يعتبر في الواقع موقفا سياسيا، بل وحزبيا في بعض الأحيان.

وتوفيق الحكيم نفسه، لم يستطع، رغم بعده عن الحزبية والأحزاب، أن يبتعد بأدبه عن أن يكون معبراً عن طبقة معينة من طبقات المجتمع وخاصة عندما يتحدث عن الريف المصرى. ويحاول أن يحلل جذور مشكلته..

ففى كتابه «حمار الحكيم» يتحدث عن الفلاح وقذارته، ثم يرد سبب ذلك إلى الجهل، وتلك القذارة إلى سبب غريب!

إن السبب عنده هو أن زوجة المالك الكبير لا تقيم فى الريف، فتعلم الفلاحات أصول النظافة.

إنه يتحدث إلى ضيفه المخرج الفرنسى قائلا:

«فلنأخذ ـ ريفكم الفرنسى مثلا ـ ما الذى حدث فيه؟ لقد كان فى عهد النظام الإقطاعى بيد الأشراف، أولئك الأشراف هم الذين كملوا الريف، بدأ سيد المقاطعة بتشييد قصره الجميل النظيف، وقطّنه مع زوجته وأولاده، واعتبر أهالى المقاطعة رجاله، الذين يعملون لخيره وعزه وسلطانه، ويعمل هو لحمايتهم، على أن المهمة الأولى فى رفع مستوى أولئك القرويين كان قوامها زوجة الشريف.. إنها هى باستقرارها فى الريف.. واتصالها بزوجات كبار القرويين عملت فى إدخال المثل الصالح فى النظافة والذوق إلى جميع البيوت إلى أن ذهب نظام الإقطاع، ومضى زمن الأشراف

وجاء عهد الديموقراطية. فلم يتغير الوضع، فقد حل فى الريف محل زوجة الشريف زوجة المالك الكبير أو زوجة القروى الفنى، وقد ورثت كل صفات المرأة الشريفة، فوجدت من واجبها أن تحتذيها وتقوم فيمن دونها من فلاحات القرية مقام المرشد المعين. أما فى المدن فقد حلت كذلك زوجة التاجر الموسر والصانع الرأسمالى محل النبيلة وورثت واجباتها ومهامها فى المجتمع فأصبحت هى التى تزور الأحياء الفقيرة، تواسى المرضى. وتمدهم بالأدوية والنقود وتحمل للأطفال اللعب والحلوى.

وهكذا يرد توفيق الحكيم السبب فى جهل الفلاح وقذارته.. إلى إهمال زوجات الإقطاعيين لا إلى فقر الفلاح.

ويستطرد توفيق الحكيم بعد ذلك ليقول:

«ينبغى أن يكون هنالك دائما طبقة تتقدم فى الثراء أو فى المعرفة غير أن الذى شوهد فى أوروبا وما زال يشاهد فيها هو أن كل طبقة فى أعلى السلم تمد يدها لكل طبقة فى أسفله.. هنالك تماسك بين الدرجات، هناك نموذج يتبع ومثل يعطى من الطبقة العليا للطبقة السفلى.

والآن:

ـ ما هى الطبقة التى كان يمثلها توفيق الحكيم؟

والجواب:

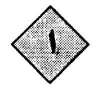
ـ إنها الطبقة المتوسطة، التى تنتمى إلى الفلاحين الذين تفوقت عليهم. وتتقرب ـ مع ذلك ـ مع الطبقة العليا وتنظر إليها كمستوى أعلى، ومثل واضح فى السلوك والحضارة.

والطبقة الوسطى تختار دائماً.. الحلول الوسطى.

تختار «التعادلية».

الفصل الرابع

إبراهيم عبد القادر المازني



كان فناناً حتى أطراف أصابعه..

وكان قلبه ثقيلا مجروحاً، منذ أن انفتح هذا القلب ليتلقى صيحات أول شاعر «عدمى» عرفه التاريخ، ووضع هذا الشاعر فى قلب المازنى مكان بهجة الطفولة وبكارتها، أحزان الشيخوخة، وأثقال الحكمة..

ولكل كاتب أو شاعر أو فنان، كتاب أثر فيه أبلغ الأثر، استيقظت عليه نفسه، وتلونت رؤياه بألوانه، وقد كان هذا الكتاب العظيم «سفر الجامعة بن داود» الذى يشكل فصلا من فصول التوراة، هو كتاب المازنى ودم شرايينه، ونبض قلبه.

والجامعة صاحب الكتاب، ليس نبياً بمقدار ما هو شاعر، وشعره رائع جميل، ولكن الكلمة التى يقولها مريرة موجعة:

«باطل الأباطيل.. الكل باطل.. ما الفائدة للإنسان من كل تعبه الذى يتعبه تحت الشمس، دور يمضى ودور يجىء، والأرض قائمة إلى الأبد، والشمس تشرق والشمس تغرب وتسرع إلى موضعها حيث تشرق، الريح تذهب إلى الجنوب وتدور إلى الشمال، تذهب دائرة دوراناً وإلى مداراتها ترجع الريح، كل الأنهار تجرى إلى البحر، والبحر ليس بملآن، إلى المكان الذى جرت منه الأنهار تذهب راجعة، كل الكلام يقصر؛ لا يستطيع الإنسان أن يخبر بالكل، العين لا تشبع من النظر، والأذن لا تمتلىء من السمع، ما كان فهو ما يكون، والذى صنع فهو الذى يصنع فليس تحت الشمس من جديد، إن وجد شىء يقال عنه: انظر! هذا جديد.. فهذا منذ زمان كان فى الدهور التى كانت قبلنا، ليس ذكر للأولين، والآخرون أيضاً الذين سيكونون لا يكون لهم ذكر عند الذين يكونون بعدهم».

فالجامعة ابن داود هو رائد الشعراء العدميين فى التاريخ، الذين تحولت عندهم الحياة إلى دورة من الأيام المتشابهة المكررة، لا معنى ولا غاية وتحول عندهم الموت إلى حياة لأنهم يعيشون الموت فى كل لحظة، ويعلمون أن كل شىء مقضى عليه بالموت والفناء.. اسأل نفسك: ماذا فعلت فى حياتك.. هل بنيت لنفسك

بيتاً وغرست حوله أشجاراً من كل نوع، وعملت لنفسك برك مياه لتسقى بها الأشجار، وأصبح لك أولاد وبنات، وفضة وذهب؟

هكذا فعل الجامعة بن دواد من قبلك، ولكن بيته انهدم وأشجارها اغتالها الخريف، وبركته نضبت مياهها، وأولاده وبناته اغتالهم الموت، وفضته وذهبه ضاعت.

لا شيء بقى له.. لأن الموت أقوى.. لأن الموت أقوى!

يقول الجامعة:

«التفت أنا إلى كل أعمالى التى عملتها يداى، وإلى التعب الذى تعبته فى عمله، فإذا الكل باطل وقبض الريح ولا منفعة تحت الشمس!»

الكل باطل! الكل باطل! الموت هو الباقى.. الحياة عدم.. عدم!.

هذه هى الكلمة الموجعة التى استراح إليها المازنى، والتى صبغت بلونها القاتم تفكيره ونتاجه الفنى.

ولكنه سأل نفسه:

إذا كانت الحياة كلها عدماً، وكان الموت هو كلمة السر التى ينفتح لها كل باب، فلماذا إذن يتعب الناس ويكدحون!

لماذ يحرص الغنى على غناه، ويحرص الفاضل على فضيلته، وتحرص السيدة على جمالها، لماذا يعيش الناس الحياة كأنها حقيقة، بينما هى فى الحقيقة.. وهم من الأوهام..

وهنا أدرك المازنى سخرية الحياة بنا فابتسم، ولكن ابتسامته كانت مريرة شاحبة.

والسؤال:

لماذا اختار المازنى كتاب « الجامعة بن داود» ليكون أول محطة لسفره فى رحلة الحياة؟

ولد المازنى فى أواخر القرن التاسع عشر فى أسرة متوسطة، ومات أبوه وهو صبى، وكانت الأسرة تسكن فى أطراف العاصمة بالقرب من المقابر..

وعاش المازنى صباه وشبابه، ومصر لا تعرف لها وجهة، ولا تدرى أين يستقر بها الحال، بين قوة الاستعمار وطغيان بقايا الأتراك، وضيعة الشعب الفقير.

وفى مدرسة المعلمين العليا، قرأ تراث الرومانتيكيين الانجليز الحزين؛ شيللى وكيتس وبيرون.

وقاده هؤلاء إلى منبع الحزن الأصيل فى أدب الغرب.. إلى «سفر الجامعة» فى التوراة .. وعنده استقر قراره.. وفى رحابه أقام..

ولكن. لماذا كان المازنى أكثر شباب جيله تأثراً بهذا الكتاب القاسى العظيم؟.

إن المازنى قاهرى.. ابن بلد.. من سكان المدينة الكبيرة الخالدة، التى مرت عليها جيوش الهكسوس والفرس واليونان والرومان، والمماليك والترك والإنجليز والفرنسيين، وشهدت اختلاف السجن والوجوه. وصعود الغزاة إلى السلطان وانحدارهم عنه، وهزيمة هؤلاء بأسلحة أولئك، وذبح أولئك على يدى هؤلاء، دون أن يكون لها من الأمر شىء، إلا الفرجة العابرة، ثم التسليم بأن كل ذلك قضاء الله وقدره.

إنها ـ القاهرة ـ لا ترى الحياة إلا تكراراً.. مأساة الغالب والمغلوب، أو مهزلته، وكأنها تدور على شاشة خيال الظل، والفصول تتكرر، ولا شىء جديد.

أما أحزان المدينة نفسها بعيداً عن انتصار الغالب وهزيمة المغلوب، فهى تستكن فى قلبها وضميرها، دون أن تبوح بها.

ولا شك أن قاهرة ابن البلد فى القرن التاسع عشر، كانت لا ترى الماضى، لأنها لا تكاد تعرف من تاريخها شيئاً، وهل تاريخها

هو تاريخ قمبيز وبطليموس أو تاريخ ابن الأخشيد وابن طولون أو برقوق والغورى، أو سليم الأول وعلى بك الكبير، أو محمد على واسماعيل؟

لا.. إن أحداً من هؤلاء ليس من أبنائها، أما المستقبل، فإنها أيضاً لا تعرفه، ولا تلمح له بشارة ولا أثراً.

والفرق بين القاهرة والريف.. بين ابن البلد والفلاح، إن ابن البلد كان يشاهد ويتفرج، لأن كل الأحداث تدور على أرضه.. إنه هو إطار الصورة.. أما الفلاح فهو لا يرى ولا يتفرج.. الفلاح يعيش عالمه، العالم الذى لا يهبط إليه السلطان ولا الوالى ولا المملوك. وهو يزرع ويقلع.. ويرى الحياة كل يوم وهى تنبت من التراب. إنه يضع البذرة فى الحقل ويسقيها بالماء. وتمر الأيام أو الشهور وتنبت البذرة وتصبح شجرة، ثم يجنى ثمارها، وتعود الحياة من جديد بعد شهور الجفاف.

هذه هى الحياة التى يعرفها الفلاح بغريزته وبمشاهدته العابرة، وهى أبسط ألوان الحياة وأكثرها إقناعاً.. ولذلك فالفلاح لا يعرف الحزن الثقيل اليائس. إن أحزانه أحزان عميقة.. ولكنها ليست يائسة، وهو حين يموت لا يفكر كثيراً فى الموت، لأنه ليس لديه ما يتركه أو يحزن عليه، ولأنه يرى أن الحياة الأخرى أكثر

صدقا، وأكثر حقيقة من هذه الحياة.. وما الحياة الدنيا إلا جسر صغير يعبره الإنسان إلى العالم اللانهائى الواسع.

المدينة وحدها هى التى تؤمن بفلسفة العدم، وخاصة مدينة كالقاهرة فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين، والريف وحده هو الذى يؤمن بالخلود، وخاصة ريف مصر الذى عرف الحضارة والاستقرار والزرع والرى منذ أربعة آلاف سنة.

وابن البلد المصرى هو نموذج السخرية المريرة، ولذلك فقد كان المازنى ـ الأديب القاهرى ـ هو أشد أدبائنا تأثرا بفلسفة العدم والتشاؤم، هو الذى يختار أسماء كتبه «حصاد الهشيم» و «قبض الريح» و «خيوط العنكبوت».

ولد إبراهيم عبد القادر المازنى فى عام ١٨٩٠، من أسرة من رجال الدين وكان أبوه محامياً شرعياً للأسرة الحاكمة، ومات أبوه وهو صبى، فورث أخوه مكان الأب، وبدد ثروته.

وتزوج المازنى، ـ بعد أن تخرج فى مدرسة المعلمين العليا، واشتغل بالتدريس ـ من سيدة عاش معها ست سنوات مليئة بمرارة الحياة ونعمائها، وأنجب منها بنتاً، وماتت الزوجة، ثم ماتت البنت.

وتزوج مرة ثانية، وأنجب ثلاثة أولاد وبنتاً، وماتت البنت أيضا.

وترك التدريس واشتغل بالصحافة منذ أعوام الثورة المصرية

الأولى عام ١٩١٩، وظل يعمل بالصحافة إلى أن مات فى عام ١٩٤٩.

ولعله كره الصحافة أكثر مما كره التدريس، ولكن أين يذهب وكيف يعيش، والأديب عندنا لا يستطيع أن يشترى بكل أدبه وعلمه ـ بعيداً عن الصحافة ـ رغيف خبز واحد.

كتب المازنى فى مقدمة كتابه «صندوق الدنيا» يقول:

كنت أجلس إلى الصندوق (صندوق الدنيا) أيام طفولتى، وأنظر إلى ما فيه، فصرت أحمله على ظهرى وأجوب به الدنيا، أجمع مناظرها وصور العيش فيها، عسى أن يستوقفنى نفر من أطفال الحياة الكبار، فأحط الدكة، وأضع الصندوق على قوائمه، وأدعوهم أن ينظروا ويعجبوا ويتسلوا ساعة بملاليم قليلة، يجودون بها على هذا الأشعث الأغبر، وما فتىء السؤال الأبدى عندى منذ حملت صندوقى على ظهرى «ماذا أصور» ؟ هذه هى المسألة كما يقول هملت فى روايته الخالدة، والفرق بينى وبين هملت أنه هو معنى بالحياة والموت، وبأن يكون أو لايكون، وبأن يبقى على نفسه أو يبخعها، أما أنا فلا يعنينى شىء من هذا، ولست أرانى أحفل بالحياة ولا الموت، ولا الوجود ولا العدم، أو لعل الأصح، والأشبه بالواقع أن أقول أنى لا أرى وقتى يتسع للتفكير فى هذا. ذلك إنى

صرت كالذى زعموا أنه كانت له زوجة ترهقه بالتكاليف، وتضنيه بالأعمال التى تعهد إليه بها أو تأمره بأدائها. قالوا: فأشفق عليه صاحب ورثى له، وأشار عليه أن يطلقها لينجو بنفسه من هذا العناء. فطأطأ الرجل رأسه، ثم رفعه وقال: ولكن متى أطلقها؟ لا أرى وقتى يتسع لهذا.

أضحك فلا أرانى ألهو. ويضيق صدرى فأتمرد، وأخرج إلى الطرقات أمتع العين بما فيها مما تعرضه الحياة، فإذا بى أقول لنفسى: إن كيت وكيت مما تأخذه العين يصلح أن يكون موضوع مقال، فأقنط وأكر راجعاً إلى مكتبى لأكتب، وهكذا كأنى موكل بفضاء الله يذرعه».

وهكذا انتهى الشاعر الكاتب والفنان، والقصاص الناقد، إبراهيم عبد القادر المازنى إلى أن يصبح صحفيا يبحث عن موضوع، ويحمل أوراقه وأقلامه فى يده. كما يحمل الرجل صندوق الدنيا على ظهره، ويفتح يده بعد الاستعراض ليجمع القروش من الأيدى الشحيحة.

لقد كان فى صباه واسع الآمال.. واجتمع هو والعقاد وعبد الرحمن شكرى على الأمل الواسع. فتصدوا وهم فى العشرين أو فوقها بقليل. لكى يهدموا معبد الأدب على رأس شوقى وحافظ

والمنفلوطى، عمالقة العصر. ولا شك أن المازنى كان يعرف أن أقربهم إلى الفن، وأصدقهم إحساساً، وأكثرهم شاعرية، ولكن الأيام لم تنصفهم، فسكت شكرى سكوتاً مطبقاً، ودخل العقاد حلبة السياسة الحزبية، متذرعا بذكائه واعتداده، ونمت المرارة فى قلب المازنى حتى أصبحت علقماً.

وزاد من مرارته أن حياته الخاصة لم تصف له أبداً، وأنه واجه الموت الجارح أربع مرات.. أبوه.. وأمه.. وابنتاه..

ورغم ذلك فتراث المازنى تراث خصب:

أربع قصص.. إبراهيم الكاتب. وإبراهيم الثانى. وعود على بدء. وميدو وشركاه..

وعدد من المقالات جمعها فى كتبه «حصاد الهشيم، وقبض الريح، وخيوط العنكبوت، وصندوق الدنيا، وع الماشى وغيرها».

وديوان من الشعر فى ثلاثة أجزاء.

ودراسة عن الشاعر بشار بن برد.



ما أجدر رواية «ابراهيم الكاتب» التى كتبها إبراهيم عبد القادر المازنى أن تأخذ مكاناً مرموقاً فى تراثنا الروائى المعاصر، بل أن تكون أحد معالم الطريق فى تاريخ الرواية العربية الحديثة، ولكنها ـ لسبب غريب ـ ما زالت بعيدة عن ذوق القراء، وهى أيضا لا تكاد تخطر لكثير من النقاد على بال، ولعل أنضج الدرسات التى كتبت عنها مقال قديم للدكتور محمد مندور فى كتابه الرائع «نماذج بشرية»، ومقال حديث للدكتور على الراعى فى مجلة «المجلة».

وغرابة الرواية، بالنسبة للقراء، وبعض النقاد، أنها ليست قصة واحدة، بل هى ثلاث قصص حب متداخلة، وبطل القصص الثلاث هو «ابراهيم» وبطلاتها الثلاث على الترتيب: مارى الممرضة، وشوشو الفتاة الصغيرة المليئة بالحياء والشباب، وليلى المرأة

التجربة التى تستمتع بالحياة والحب، وتمسك زمام أمرها فى يدها وتقبل على التجربة بوعى وإدراك..

وقصص الحب الثلاث تتوالى على ابراهيم وتكاد تتداخل فى بعض الأحيان، حتى ليوشك إبراهيم أن يعتقد أن قلبه ملىء بنوعين من الحب، أو أنه يحب امرأتين فى وقت واحد، وحين يصيبه اليأس من التفكير فى صدق هذا الإحساس، يتعلل بأن أحداً من الناس لم يعرف حقيقة القلب البشرى، ولم يدرك أسراره، وماذا يمنع من أن يحب الرجل امرأتين فى وقت واحد، وهو يحب أمه، ويحب وطنه، ويحب عمله وكلها أنواع مختلفة من الحب.

هكذا يقول ابراهيم لنفسه، حين يفاجأ بأن صورة «شوشو» وصورة «ليلى» تسكنان معاً فى قلبه، وحين يحس أن به رغبة إلى أن يستمتع بحبه للفتاتين معاً، ولكن شيئاً آخر لا يخطر على باله، وهو أنه عاجز عن الحب تماماً؟

وقصة ابراهيم الكاتب فى الواقع هى قصة الإنسان العاجز عن الحب.

ولنبدأ القصة من أولها:

إن إبراهيم رجل أرمل، فى أواسط شبابه، تركت له زوجته المتوفاة طفلا صغيراً.

وصنعة إبراهيم هى الكتابة والتأمل فهو إذن قارىء مفكر، سواء أراد ذلك أم لم يرده، وحياته فى عالم الأفكار لا تقل أصالة فى نفسه عن حياته فى عالم الناس والواقع، وقد استشرى داء التأمل والتفكير فى نفسه، حتى حينما يسمع كلمة من صديق، أو ينظر إلى شجرة فى حقل أو يقبل امرأة فى لحظة حب.

إن فيه داء الفنان، حين ينظر إلى كل شىء مرتين، مرة ليراه ويستكشفه، ومرة ثانية ليتخذ منه موضوعاً لذكائه وفكره وإحساسه وتعبيره بعد ذلك.

وذات صباح دخل ابراهيم الأرمل المستشفى ليجرى عملية جراحية، دخل على قدميه، ونام فى السرير بإرادته، بعد أن أخفى الخبر عن أمه وابنه وأخيه.

وفى المستشفى التقى إبراهيم بمارى الممرضة، وحنت عليه مارى، وما أكثر ما تلاقت شفاههما قبلات فرحة فى ذلك الفردوس المنزوى الذى يحسبه الناس مستشفى فحسب «واستمرت العلاقة بينهما بعد أن بارح المستشفى إلى بيته، وكثرت المحادثات بينهما بالتليفون والمقابلات، غير أن الإرادة التى وهنت مع المرض عادت مع الصحة، ففطن إبراهيم إلى ما فى علاقتهما من الحرج، وأدرك أن الأمر يوشك أن ينقلب مشكلا، ورأى أنه لا يستطيع أن يلقاها زوجة، وأنها تطمع فيما هو أسمى من مرتبة الخليلة.

وقرر ابراهيم أن يهرب من هذا الحب غير المتكافىء إلى قرية أحد أقاربه فى الريف، لعله يستطيع النسيان. واستئناف حياته ـ التى لا يرتبط فيها بأحد ـ من جديد.

كان يريد فى الريف أن ينسى مارى التى فر من حبها بلا سبب، وحرم نفسه متعة حديثها. ولذه حبها، والتى كان يحس بروح الأمومة الحية فى كل تصرفاتها، خاصة وقد كانت الأخرى، أما وأرملة.

وفى الريف. كانت له قصة حب ثانية: فقد نزل ضيفاً على ابنة خالته الكبرى المتزوجة من أحد أقاربه من أثرياء الفلاحين.

وفى بيت أقاربه، رأى ابنة خالته الصغرى وكأنه يراها لأول مرة، كان يعرفها من قبل طفلة يداعبها ويجلسها على حجره، فإذا بها قد أصبحت شابة ناضجة، مليئة بالإحساس، وأحبته بنت الخالة الصغيرة بكل مافى قلبها البكر من اندفاع، وكان حبها مصطبغا بالإعجاب الذى يوشك أن يكون تقديسا، وقد كان ابراهيم ـ طبعاً يكبرها فى السن، والفتاة يتيمة الأب وقد عرفت حنان إبراهيم، وهى طفلة وأسعدها هذا الحنان وهى شابة.

كانت الفتاة تحبه ببراءة وبكارة، لأنه حبها الأول، أما هو فقد كان يحبها بكل ما فى نفسه من تعقيد وتجربة، يبدو دائما كأنه

يكتم أمراً لا يستطيع أن يبوح به.. إنه وعر مر النفس.. ألا تستطيع أن تستدرجه حتى يكاشفها بما ينطوى عليه ضلوعه لتعرف سر مرارته.

«إنه ظريف حلو الدعابة حين تسلس نفسه، ويصفو أفقه، وآه من عينه على رقتها! لم تر «شوشو» عينا أكثر منها حدة ونفاذا.. ولكنه يفزعنى.. سبحات عقله تخيفنى، ووثبات خياله ترعبنى، فأتضاءل وأتضاءل، أحس كأنى لم أعد شيئا، ما أقساه حين يفتح عينيه كأنما يريد أن يلتهم بهما الدنيا، ويروح يتكلم كأنه ليس معه أحد، لا يحسنى يريد أن يلتهم بهما الدنيا، ويروح يتكلم كأنه ليس معه أحد، لا يحسنى فى تلك اللحظات ولايرانى، ويخيل إلى أنه يبصر ماورائى من خلال بدنى».

وتقدم إبراهيم لخطبة «شوشو» ولكن لشوشو أختا وسطى هى «سميحة»، وقد رفضت ابنة خالته الكبرى أن تزوج الصغرى قبل الوسطى.

ولم يعن إبراهيم بأن يقنع الأخت الكبرى، وقد كان زوجها يقف فى صفه وهو رجل صاحب أمر ونهى، يعتبر نفسه فى مكان والد البنتين، ولم يفكر فى أن يأخذ الفتاة ويتزوجها رغم إرادة أختها، ما دامت الفتاة تحبه، لم يفكر إبراهيم فى شىء من هذا

كله، ولكنه فكر فى الفرار، فترك القرية هارباً إلى مدينة بعيدة.. إلى الاقصر.. لينسى هناك قصة حبه، ونزل المدينة الخالدة وحيداً، واتخذ له غرفة فى فندق، لايكلم أحداً، ولا يكلمه أحد ويحيا فى الصباح بين الآثار، وفى المساء بين كتبه وأوراقه، وقد قطع كل صلته بقصتى حبه، حتى الخطابات التى كانت ترد إليه من «شوشو» تستعطفه فيها وتسترحمه وتوصيه بأن يحاول مرة ثانية، كان يتركها مغلقة، لا يفض غلافها.

لقد بلغت القصة فى رأيه نهايتها فلماذا يحاول إطالتها واستئناف فصولها، لقد عاشها بفرحها وحزنها.

وكانت النهاية المريرة هى النهاية المناسبة، فهى التى تستطيع أن تمده بزاد من التأمل والتفكير.

هى النهاية الجديرة بأن يكتبها قلمه.

وفى الأقصر كانت له قصة حب ثالثة مع ليلى.

وإذا كانت مارى بالنسبة له إنسانة فيها روح الأمومة، تحنو عليه فى مرضه، ويجلس على حجرها فى شفائه حيث تداعبه وتمشط له شعره، وكان فى حبه «لشوشو» روح الأبوة من جانبه، وروح الطفولة من جانبها، وقد عرفها صغيرة، ولاعبها وحنا عليها من قلبه، فقد كانت ليلى إنسانة جديدة توشك أن تكون مثيلا له.

كانت فتاة، أو على وجه الدقة، امرأة غير متزوجة وجميلة عندها قدر من المال، مات أبوها وتركها وحيدة، فعبث الوصى بمالها وعفافها، وكانت هى الأخرى، تنزل فى الفندق وحدها، فتثير فضول الرجال، ولكنها لا تتقرب إليهم ولا تخشاهم.

وعرفها إبراهيم، وفى ظروف عادية ليس فيها تعمد أو افتعال، وسرعان ما أصبحا خليلين.

ومرض ابراهيم فى الأقصر بالنيمونيا «الالتهاب الرئوى» واستدعت له ليلى الطبيب، وحين وجدت حالته سيئة، فضت أغلفة خطاباته التى لم تفتح، فعرفت منها عنوان أقاربه، فأرسلت إليهم.

وجاء زوج قريبته ومعه طبيب من أقربائه، وحكوا لليلى عن قصة حب ابراهيم لشوشو، فقررت أن تخلى مكانها، وأن تترك إبراهيم، خاصة وقد كانت تدرك أنها لن تتزوج إبراهيم يوما ما.. لقد عرفته على حقيقته.. أنه يستطيع أن يحب بكل قلبه، ولكنه لا يستطيع أن يرتبط بهذا الحب كل حياته.

إنه يحب ليفكر.. ليتعذب أو يتألم.. أو يفرح ويبتهج، ولكنه لا يحب ليعيش.

إنه.. يحب ليكتب.

وانتهت قصة «ليلى» مع إبراهيم، ولم يعد إبراهيم لشوشو، ولكنه عاد إلى القاهرة.. إلى غرفة مكتبه.. إلى نفسه، التى لا ينساها أبدا، ولا تنساه أبداً.

وقالت له أمه مرة وهى مطرقة:

ـ يا بنى.. ألم تفكر فى الاستقرار؟

وأجابها، وهو يناجى نفسه:

ـ الاستقرار؟ إن البيوت الثابتة اخترعت لأن الانسان اشتهى السلامة وطلب الأمن، وأراد أن يكون مطمئنا إلى ما يتوقع، فإن الخيال لعنة ـ أو هو كذلك فى اعتبار أكثر الناس أو فى تجاربهم، وقل من يشعر بالراحة مع الخيال.

والحياة تظل تجربة حتى يكون للانسان بيت، ويشعر أنه له ويصبح ملكا لهذا البيت، مشدودا إليه، مقيدا به، والناس فى العادة يرتاحون إلى هذا الشعور، ويحبون أن يكونوا على يقين من أن هناك وسادة يضعون عليها رءوسهم كل ليلة، وأن هناك امرأة يسمونها الزوجة ترقد إلى جانبهم، نعم، نعم فإن الانسان إنما يطلب البيت لأنه يطلب الزوجة، وهو يطلب الزوجة لأنه يريد أن يريح نفسه من متاعب الإحساس الجنسى، كأنما يريد أن يفرغ من الأمر مرة واحدة فى لحظة.. هذا هو الاستقرار، وليس فيه ما يخدم الأدب والفن، أو يساعد على التقدم.»



تنتهي قصة إبراهيم الكاتب، وقد خرج البطل من تجارب الحب الثلاث التي خاضها كما دخل؛ بل لعله ازداد يأساً ومرارة، وقد كان يستطيع أن يمضي بكل تجربة من هذه التجارب إلى نهايتها السعيدة فيريح ويستريح، وتهدأ نفسه، ولكنه يتذرع عادة بسبب ما، قد يكون واهياً، لكي يدنو بالتجربة إلى نهايتها، ففي قصة حبه الأولى مع ماري الأرملة الواشية، الكريمة العطاء، التي تفوح من حواليها أنفاس الأمومة، أسرع إبراهيم بهجرها، لأنه دخل عليها مرة فرآها وهي نائمة، وأثار منظر سكوتها وفمها المفتوح في نفسه إحساساً غريبا، لم يستطع تبينه، ولكنه كان كافيا لكي يجعله يسرع بهجرانها، وبالسفر إلى الريف لينساها.

ونحن نعرف أن النوم هو أقرب حالات الإنسان إلى الموت. وقد يكون «إبراهيم» قد رأى ذلك الموت القادم إلى ماري، سواء

قرب شبحه أم كان بعيداً، وأدرك أن كل علاقة بينهما، مهما توثقت عراها، فإن الموت مصيرها.

وفى تجربته الثانية مع شوشو، لم يثبت إبراهيم إزاء معارضة الأهل. لأنه ـ حسب إحساسه الداخلى ـ لا يريد أن يتزوج شوشو، وإن كان لها عاشقاً، لأنه لايؤمن بالزواج والاستقرار..

وكذلك انتهت قصة حبه لليلى، أثر كذبة ملفقة دون أن يحاول استيضاحها، أو مناقشتها.

وقد يتوهم البعض أن قصص الحب الثلاث هى جوهر القصة وصلبها، وأن مارى وشوشو وليلى، هن بطلات هذه القصة العاطفية، ولكن الواقع أن القصة ليس لها إلا بطل واحد، هو ابراهيم، بل إن القصة رغم ازدحامها بالحب ليست قصة عاطفية، بمقدار ماهى قصة نفسية، تلقى الأضواء من كل جهة، على طراز من البشر، يمثله إبراهيم..

وهذا النموذج البشرى الذى يمثله ابراهيم، يستطيع أن يكون رمزاً ومفتاحا لفهم كثير من الشخصيات الأخرى، بل إنه يستطيع أن يكون نموذجاً عاماً، مثله فى ذلك مثل شخصيات «هاملت» فى رواية شكسبير، أو «جوليان سوريل» فى رواية «ستندال» المسماة «الأحمر والأسود».

إنه يعكس مرض العصر، عند طائفة كبير من المثقفين المصريين فى النصف الأول من القرن العشرين، وبخاصة أولئك الذين لا يرتبطون بالسياسة أو الحياة الحزبية، ولا تعنيهم الانتصارات أو الهزائم التى تزدحم بها صفحة الحياة العامة، فقد خلقوا بطبيعتهم فرديين، ينبع إحساسهم من داخل أنفسهم ولايستطيعون أن يسمعوا إلا صدى أصواتهم..

والفردية هى امتياز المثقف وآفته فى نفس الوقت، فإن حريته فى اختيار الكتاب الذى يقرأه، والموضوع الذى يشغل نفسه به، تجعله أيضا حراً فى اختيار زاوية رؤيته التى يرى بها مجتمعه، كما أن إحساسه بسيطرته على اللغة ـ إذا كان كاتباً فناناً ـ يلقى فى نفسه الإحساس بالقدرة على التعبير، وبالمقدرة على أن يقول كلمته الخاصة، وبمضى الزمن تصبح القيم التى يؤمن بها المثقف مختلفة تماماً عن القيم التقليدية الذائعة فى عصره.. والفن احتجاج دائم، وأعظم الفنانين هم الفنانون المحتجون، سواء احتج الفنان على أسلوب التعبير فى عصره، أم احتج على أسلوب الحياة نفسها، ولكن احتجاج الفنان يتجه دائماً إلى محاولة التغيير، إن الفنان يحاول دائما أن يدير عجلة الزمن إلى الاتجاه الذى يريده، إنه يريد أن يفرض سلم القيم الذى يؤمن به على المجتمع، ويبلغ به الغرور أن يقف إزاء المجتمع، نداً لند..

ولكن المجتمع أكثر تعقيداً مما يتصور الفنان، والمؤسسات السياسية والاجتماعية والثقافية، مثل الأحزاب والجامعات ودور الصحف والمجامع اللغوية ورجال الدين، كل هؤلاء هم أكثر صلابة مما يظن المثقف الثائر، والاصلاح لا يسرى فى المجتمع، أو فى الأدب والثقافة، كما تتخلل السكين قطعة الزبد، بل إن المجتمع صخرة متماسكة، لا تفسح بين ذراتها مكاناً لذرة غريبة، غير منسجمة..

ويعود الفنان من رحلة طموحه يائساً، فيفتش له عن فلسفة يتخذها مخرجاً وقد تكون هذه الفلسفة هى التصوف، والطمع فى الوصول إلى نوع من السكينة بالفناء فى الله، وقد تكون هذه الفلسفة هى فلسفة العدم والبوار التى اقتنع بها المازنى، وقد يجد الفنان دواءه فى العزلة كما فعل المعرى منذ ألف سنة، أو فى الاهتمام بمغامرات الأسلوب وتجارب الشكل الفنى، واستخلاص الراحة فى التعبير عن الأحلام أو خطرات النفس الباطنية، كما تفعل مدارس الرمزيين والسيرياليين، وقد ينتهى الفنان إلى الانتهازية..!

* * *

لا شك أن ابراهيم المازنى بدأ حياته طموحا، بالغ الطموح..

كان يريد أن ينقل مافى الكتب إلى الحياة، وبدأت معارك طموحه فى حقل الأدب، بمحاولته النقدية فى كتاب الديوان.

وتعلق زميله وصديقه العقاد بالسياسة، فرفعته وفديته إلى أعلى مكان، ومن المؤكد أن المازنى قد حاول أن يدخل باب السياسة، وهناك كتاب اشترك فى كتابته محمد حسين هيكل ومحمد عبد الله عنان وإبراهيم عبد القادر المازنى، وأخرجوه فى عام ١٩٣١، يهاجمون فيه حكم صدقى بعنوان «السياسة المصرية والانقلاب الدستورى» وذلك حين تهادن الأحرار مع الوفد لإسقاط صدقى.. حليفهم القديم. لأنه طردهم من الوزارة.

ولكن المازنى وقف فى السياسة فى الجانب الذى لا يربح، جانب الأحرار الدستوريين، لا جانب الوفد، وقد كان حزب الأحرار مليئاً بالمثقفين من أمثال لطفى السيد وطه حسين وهيكل ومحمود عزمى وغيرهم.

وقد يكون ما دفع المازنى إلى الوقوف مع الدستوريين هو طابعهم الثقافى المعاصر، ومجلتهم الشهيرة «السياسة الأسبوعية».

كان جانب الأحرار الدستوريين جانباً غير مربح، إلا بالنسبة لطه حسين، ولعل المازنى لم يتورط فى منازعاتهم الحزبية بعكس طه حسين. ولذلك ظلت علاقته بهم أقرب إلى الثقافة منها إلى

العمل السياسى. وظل المازنى يقف على أبواب المؤسسات السياسية دون أن ينخرط فى صفوفها المتراصة.

وقد يكون اليأس هو دافعه إلى أن يظل بعيداً عن الاندماج ى الأحزاب. مع مافى هذه الأحزاب من طبيعة الاستبداد والولع بالسيطرة، وارضاء المصالح الخاصة على حساب المصالح العامة، وتصدر ضعاف الثقافة من الزعماء والساسة الذين لا يستطيعون أن يفكوا الخط، ومنهم وزير للتقاليع أطلقوا عليه وزير التقاليد، ومنهم الذى لم يفتح فى حياته كتاباً واحداً، ويخلط بين «حافظ ابراهيم» و «حافظ الشيرازى»..

ويظهر أن المازنى أحس باليأس فى سنى حياته المبكرة، وهناك بيت من شعره كان يستشهد به دائماً، وقد أورده فى أكثر من مقال، يدل على حالته:

مات الفتى المازنى، ثم أتى   من مازن غيره، على الأثر

هذا البيت يدل على ميلاده الجديد، بعد أن أصابه اليأس من آمال الشباب وطموحه.

* * *

كانت فلسفة العدم هى الفلسفة التى اختارها المازنى. ووجد

ضالته فى كتاب العهد القديم، فى سفر الجامعة بن دواد، أول شاعر عدمى فى التاريخ، وقد يكون المازنى قرأ العهد القديم فى وقت مبكر، ولكن أثر هذا الكتاب لم يظهر فى كتاباته إلا فى حوالى عام ١٩٢٧ ، إذا أننا لانجد لهذا الكتاب أثراً فى الديوان، أو فى شعر المازنى، مع أن فى الشعر مجالا أكبر للتعبير عن فلسفة العدم والبوار.

وحين ولد المازنى الجديد أصبحت كل كتاباته، تنبع من ذات نفسه، حتى لنجد صورته فى ابراهيم الكاتب وفى إبراهيم الثانى، وفى «قصة حياة». وفى معظم فصول «قبض الريح» و «حصاد الهشيم» و «خيوط العنكبوت» وغيرها.

فالمازنى إذن قد التفت فى مرحلته الثانية إلى داخل نفسه، ليكتب قصة حياته.

* * *

لماذا يرفض «إبراهيم» «الحب» الذى يرمز إلى البيت والأسرة. لأنه يرفض الحياة.

لأنه لا يرى له سبيلا إلى شىء، لقد أفسد عليه عالم الكتب واقع تفكيره، واتسعت رؤيته ـ مثل هاملت ـ فاحتار بين الخطأ والصواب، والجريمة والإحساس، والذكاء والغباوة.

وإنه لمتردد، نعم.. لأنه ينظر داخل نفسه كثيراً أو يسألها، والنفس حائرة مثل حيرة العقل.

إن المازنى يسأل نفسه فى الصفحات الأخيرة من قصة إبراهيم الكاتب:

«ما الحسن وما القبح، وما الحزن وما السرور، وما الخير والشر، وما الإحساس والعقل، والخصب والجدب، والصحة والسقم، واليأس والأمل، والبكاء والضحك».

ولا يجد بعد ذلك جواباً إلا أن يذهب إلى المقابر، ليرى الشيء الحقيقى الوحيد فى نظره.

وهو الموت

والموت هو العجز عن الحياة.. وعن حب الحياة.



في المقالات السابقة، حاولت أن أوضح أن المازنى كانت له فلسفة.. وفى هذا المقال الأخير، أتناول ناحية أخرى من نواحى تفرد المازنى، وهى لغته..

فما لا شك فيه أن المازنى حين بدأ كتاباته فى الأعوام المبكرة من القرن العشرين لم يكتب كما سابقوه، بل لقد بدأ حياته الأدبية ثائراً على الأسلوب الإنشائى الذى كان يكتب به المنفلوطى، أشهر أدباء ذلك العصر.

وكان أسلوب المنفلوطى فى حد ذاته خطوة بعيدة فى التطور، يدل على خصب نفس المنفلوطى وطواعيته للتجديد، فإن هذا الأسلوب يختلف اختلافا هائلا عن أسلوب المقامات الذى قلده محمد المويلحى فى «عيسى بن هشام». بل وحافظ إبراهيم فى «ليالى سطيح».

كان فى أسلوب المنفلوطى إشراق ولمعان لا نكاد نجد ما يماثلهما إلا فى أسلوب طه حسين من بعد، فإذا عرفنا أن المنفلوطى كان أزهريا، لا يعرف لغة أجنبية، ويعتمد على أصدقائه

فى ترجمة ملخص الروايات التى أعاد صياغتها، أدركنا مقدار ما كانت تتمتع به نفسه من الخصوبة والرغبة فى التجديد، وإن لم يستطع ـ مضطراً ـ أن يذهب إلى مدى أبعد مما وصل إليه..

واللغة العربية هى أكثر اللغات إغراء بالموسيقية، وقد وصلت هذه الموسيقية إلى ذروتها فى فواصل القرآن الكريم. ولكن هذا الباب المضىء الذى فتحه القرآن الكريم قد دخلت منه ألوان من الزينة اللفظية مثل الجناس والسجع، حتى انحدر الأسلوب العربى إلى لون من الزينة الكاذبة التى لا تحمل معنى ولا توضح فكرة..

عرفت اللغة العربية موسيقى العبارات، ولكنها لم تعرف موسيقى الأفكار، وقد عاد بها المنفلوطى إلى نقاوتها الأولى، فاستغل موسيقى اللغة أحسن استغلال، دون أن يثقلها بالزينة والبهرجة.

ولكن الذين كانوا يترجمون للمنفلوطى من أصدقائه وخلصائه، كانوا جميعا من المتأثرين بالتيار الرومانتيكى الفرنسى، ولذلك فقد صبغوا إنتاجه بهذا الطابع، وفى الإنتاج الرومانتيكى فى بعض الأحيان جلال ونبل، وسمو فى العواطف، وقد يصل إلى حد التزييف، ولايكاد يفلت من شبهة التزييف إلا كبار الكتاب. وأظن القارىء لو قرأ كتاب «البؤساء» لفيكتور هيجو لتساءل فى آخر الكتاب فى حيرة بالغة: هل كان فالجان إنسانا أو ملاكا.. لأنه

لايجد فى تصرفاته إلا الخير كل الخير، والنبل كل النبل والتضحية كل التضحية التى تجاوز الحدود.

وهذه الموضوعات الرومانتيكية هى أشد الموضوعات احتياجا إلى اللغة الفخمة الجليلة، أو اللغة المليئة بالموسيقى والإيقاع وهكذا كانت لغة المنفلوطى.

أما المازنى وزملاؤه، فقد كانوا من جيل آخر، لأن ثقافتهم كانت تختلف اختلافا واضحا عن ثقافة المنفلوطى.. والمازنى بالذات، كان قد قرأ فى سن مبكرة، رويات نورجنيف وتولستوى ودستيويفسكى، بل لقد قرأ روايات الكتاب غير المشهورين من الروس، وقد كتب الأستاذ العقاد فى رثائه له بمجلة المجمع يقول أنه تأثر برواية اسمها «سانين» لمؤلف روسى اسمه «ارتزيباشف» وقد كتب مرة أحد النقاد يقول إن المازنى استفاد بهذه الرواية فى روايته «ابراهيم الكاتب».

ومما يذكر أيضا أن المازنى ترجم وهو طالب بالمعلمين كتاب «الكنز الذهبى»، وهو أكبر مجموعة من الشعر الانجليزى كانت توضع بين أيدى طلبة المدارس فى ذلك العصر وما بعده، ولهذه المجموعة على جميع قراء الانجليزية فضل كبير.

كان ذلك الاطلاع المباشر على أدب الغرب إلى جانب إلمامه بالتراث العربى، هو ماجعل المازنى يختلف فى نظرته للأدب وللغة

عن المنفلوطى، وهو ماجعله يتخذه هدفا لهجائه ـ ولا أقول نقده ـ فى كتاب الديوان، الذى اشترك هو والعقاد فى وضعه.

ومن خلال هذه الثقافة اهتدى المازنى إلى موقف بالنسبة لموضوع الأدب.. أصبح الأدب فى رأيه هو التعبير عن الحياة بوجهها الجاد أو الساخر! وأشيائها الجليلة أو التافهة، مع النظرة الفردية، والمزاج المستقل فى التطلع إلى كل ماتقع عليه العين.

أما اللغة، فقد فطن المازنى إلى أنها أداة.. ليس إلا.

قال المازنى فى أحد أحاديثه الإذاعية المجموعة فى كتابه «أحاديث المازنى» الذى صدرت طبعته الأولى هذا العام:

«اللغة أداة ليس إلا، ووسيلة للعبارة عما فى النفس لا أكثر ولا أقل، فإن للأخرس أداة غيرها هى جملة من الإشارات والإيماءات والحركات مع أصوات ساذجة يخرجها للتنبيه أو التوكيد، والتقرير أو التوضيح.

ولو كانت إشارات الخرس تستطيع أن توضح كل ما يجول بخاطرنا لما كانت هناك حاجة إلى اللغة».

وبعض النقاد يقولون إن المازنى استخدم اللغة العامية، ويتخذون ذلك حجة على صلاحية اللغة العامية للتعبير عن الأفكار والخواطر، ولكن هذا الرأى قاصر، لأن المازنى ـ فى نفس الوقت الذى حاول فيه أن يدخل بعض الألفاظ العامية فى لغتنا الأدبية ـ

استعمل أيضا بعض الكلمات البالغة الفصاحة، بل والمهجورة التى استخرجها من القاموس.

فهل فى هذا تناقض؟

لا.. لأن المازنى يرى أن اللغة ليس بها وجود مستقل بعيداً عن الأفكار والخواطر، كما أن المعنى لا يؤدى إلا بلغة واحدة، وبكلمات معينة «ومن هنا كان الترادف فى اللغة الواحدة خرافة،إلا إذا كان المراد أن قوماً اتخذوا لفظاً لمعنى، وقوما آخرين اتخذوا غيره، ومؤدى هذا أن هناك لغتين، لا لغة واحدة وإن كانتا من أصل واحد».

فالمازنى حين يستعمل كلمة عامية مثل هذه العبارة من إحدى قصص كتابه «فى الطريق» أين الأسفنجة يا سيدى.. لابد أن تكون هذه الزوجة المهملة قد ضيعتها، ومن يدرى ياحبيبى.. فلعلها خبأتها عمداً.. آه ياروحى، وأين الكبريت، أظننى نسيته. هذا خازوق ياحبيبى وكيف أسخن الماء الآن واللّه وحسه.. الخ.

وهو حين يستعمل هذه الألفاظ لا يستعملها لمجرد أنها عامية، بل لأنها الألفاظ الوحيدة فى كل مانملكه من ألفاظ، التى تعبر عن المعانى التى خطرت بباله..

وكذلك الحال حين يستعمل الكلمات المهجورة التى

خرجت لتوها من بطن القاموس.. إنه لا يريد إحياءها، وحض الآخرين على استعمالها، ولكنه يعرف أنها هى الكلمات الوحيدة أيضا، التى تعبر عن المعنى أدق تعبير.

وهكذا اهتدى المازنى إلى الحل الصحيح لمشلكة لغتى التعبير فى العربية، وكان هذا الحل هو أن يهتدى الكاتب أو الشاعر إلى اللفظة الصحيحة، التى تستطيع أن تعبر عن المعنى أوسع تعبير، سواء أكانت من لغة حرافيش الحسينية، كما يقول عنهم الجبرتى، أو من لغة أعراب نجد وبطن الجزيرة العربية منذ ألف وثلاثمائة سنة.

ولذلك فقد لام المازنى أولئك الشعراء والكتاب الذين يتبخترون بكثرة ما يعرفونه من الألفاظ ويحاولون أن يملأوا بها كلامهم، دون أن يكون المعنى فى حاجة إليها.

وفى الكتاب الذى أشرت إليه من قبل وهو «أحاديث المازنى» بعنوان «كلمة عن الشعر» كتب يقول:

«وليست العبرة فى حسن الأداء ووفائه بكثرة المحفوظ، وإنما هى بالقدرة على تخير الرموز الدالة على المراد أوفى دلاله، وكما أن الغنى الواسع الثراء لا يحتاج إلى كل ماله فى مطالب العيش، كذلك لا يحتاج الكثير المحفوظ إلى كل ما حفظ وعرف، وكل ما تفيده الكثرة هنا هو الخبرة بأساليب التعبير وألوانه، والثقة

بالنفس، والاطمئنان إلى توفر المادة على أنها ـ أى الكثرة ـ قد تكون مبعث حيرة. أو تغرى بالإسراف والتظاهر والانحراف فيجنى ذلك على الدقة والإحكام ويشوه جمال المعانى، أو يفقدها جلالها وروعتها، ويصبح الشاعر أو الكاتب أشبه بالمرأة التى تظهر فى حفل من الزينة وتحمل كل ماملكت يداها من حلى».

* * *

كان المازنى يطمع فى الخلود.

كان يتمنى لو بقيت له ذكرى فى خلد الزمان الدائر. الذى لا يبقى على إنسان أو جماد أو عاطفة.

صرخ مرة فى إحدى مقالاته:

بأى شىء إذن أكتب؟؟ أأقتطع جذع شجرة بلوط وأغمسه فى بركان، وأسطر به ما أريد على صفحة الزمان ليبقى؟».

ولكنه كتب بالقلم .. مجرد ورقة وقلم! وبقى منه الكثير وسيبقى بقاء أكرم، لو أنصف الزمان، واعتدلت مقاييس النقاد.

سيبقى المازنى رائد الثقافة، سلطان السخرية، مبتدع القصة النفسية فى أدبنا العربى، الرجل ذو "قلب الدافىء الذى كشف لنا عن كل تجربته، فى ترجمته الذاتية لنفسه فى أكثر من كتاب وقصة.. ومقال.. وقصيدة..

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب: ٢٣٥ الرقم البريدى: ١١٧٩٤ رمسيس
www.maktabetelosra..org
E–mail:info@egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ١٠٣٧٣ / ٢٠٠٥

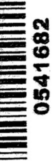
I.S.B.N. 977 - 01 - 9659 - 2



إن القراءة كانت ولا تزال وسوف تبقى، سيدة مصادر المعرفة، ومبعث الإلهام والرؤية الواضحة .. وعلى الرغم من ظهور مصادر حديثة للمعرفة، وبرغم جاذبيتها ومنافستها القوية للقراءة، فإننى مؤمنة بأن الكلمة المكتوبة تظل هى مفتاح التنمية البشرية، والأسلوب الأمثل للتعلم، فهى وعاء القيم وحافظة التراث، وحاملة المبادئ الكبرى فى تاريخ الجنس البشرى كله.

سوزان مبارك







مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الثمن ١٥٠ قرشا